

المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

نظريات المسرح

الجزء الأول

عرض نقدى و تاريخى من الإغريق إلى الوقت الحاضر

تأليف: مارفن كارلسون

ترجمة وتقديم: وجدى زيد

1664

نظريات المسرح

عرض نقدى وتاريخى من الإغريق إلى الوقت الحاضر

الجزء الأول

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1664
- نظريات المسرح (ج١)
- مارفن كارلسون
- وجدى زيد
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:
Theories of the Theatre:
A Historical & Critical Survey from the Greeks to the Present- Expanded
By: Marvin A. Carlson
Copyright © 1993 by Cornell University
Originally published by Cornell University Press
Arabic Translation © 2010, National Center for Translation
This edition is a translation authorized by the original publisher.
All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة.
شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax. 27354554

نظريات المسرح

عرض نقدى وتاريخى من الإغريق إلى الوقت الحاضر

الجزء الأول

تـــألـــيـــف : مـــارڤن كـــارلســـون

ترجمة وتقديم : وجــــــــــــــدى زيــد



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

كارلسون، مارڤن .
نظريات المسرح (الجزء الأول) / تأليف مارفن كارلسون ،
ترجمة وتقديم : وجدى زيد
ط١ - القاهرة - المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٢٣٢ ص، ٢٤ سم
١- المسرح - تاريخ
(أ) زيد، وجدى (مترجم ومقدم)
(ب) العنوان ٧٩٢,٠٩

رقم الإيداع ٢٠٤٧٩/ ٢٠١٠
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 704-349-6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

تصدير

كان هناك أكثر من دافع لتقديم هذه الترجمة لكتاب مارفن كارلسون ألفريد "نظريات المسرح: عرض نقدى وتاريخى من الإغريق إلى الوقت الحاضر " Theories of th Theartre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present وليس من قبيل المبالغة القول بأنه ليس هناك مثيل لهذا المؤلف فى اللغة الإنجليزية ذاتها، فهو يختلف عن كل الدراسات التى صدرت عن نظرية المسرح، سواء فى الولايات المتحدة الأمريكية أو إنجلترا. ويكمن وجه الاختلاف فى محاولة العلامة مارفن كارلسون تحديد المقولات العامة التى شكلت المفاهيم الرئيسية المكونة نظرية نقدية خاصة بفن المسرح من الإغريق إلى الوقت الحاضر. والمحاولة صعبة، بل مخيفة ولم يحاولها - حسب علمى - أحد قبل كارلسون ، صحيح أن هناك بحثين كبار أمثال بيرنارد دوكور وباريت كلارك وآخرين قد قدموا الكثير من مقولات مُنظّرى المسرح عبر العصور المختلفة، لكنهم اكتفوا بتقديمها كما هى، مسبوقة بتعريف بسيط لكل مُنظّر والاتجاه العام الذى قد ينتمى إليه، وهذا الجهد عظيم، لكنه يبدو بسيطا عندما نقارنه بالجهد الذى بذله مارفن كارلسون فى كتابه الذى أسعد بتقديمه للقارئ العربى الآن . فكارلسون لا يكتفى بتقديم النظريات بل يقتحمها فى جسارة وموضوعية نادرة محدداً القضايا الأساسية عند كل مُنظّر وأوجه اختلافها مع غيرهما عند المنظرين الآخرين، وأسلوب كارسلون فى الفصل بين الآراء المختلفة أو المتشابهه أشبه بأشعة الليزر، فى قدرته على الفصل والتحديد بين نظريات متصارعة فيما بينها على نحو جعل الدراسة نفسها عملاً دراميًا يشد انتباه القارئ من السطور الأولى، لهذا لم يكن بمستغرب ظهور ترجمات متلاحقة لهذه التحفة الفريدة إلى عشرات اللغات فى السنوات القليلة الماضية.

وإذا كان أبناء هذه اللغات قد أدركوا أهمية هذا الكتاب والحاجة إلى ترجمته إلى لغتهم، فظنى أننا أبناء العربية أحوج ما نكون لترجمته إلى لغتنا، فلقد اعتدنا على قراءة ملخصات عن " نظرية واحدة " فى المسرح، وغالبا هى تلك التي قال بها أرسطو ومن تبعه من النقاد، لكننا فى كتاب مارفن كارلسون نتعرف على "نظريات" وتيارات متعددة خرجت من عصور وثقافات مختلفة، إضافة إلى اهتمامات جديدة بجوانب كانت النظرية لا تتعرض لها من قبل مثل فن التمثيل ، ومفهوم العرض المسرحى وعلاقته بالنص، وعلاقة الاثنين بحركات ومدارس أدبية مثل البنيوية والتفكيكية وعلم العلامات وغيرها من الاهتمامات التى أخذت الآن مكان الصدارة فى نظريات المسرح الحديث.

ولقد اخترت أن يخرج هذا العمل الضخم، الذى يحتوى على واحد وعشرين فصلا، فى ثلاثة أجزاء، يبدأ أولها بالإغريق ثم الرومان، والعصو رالوسطى والدراسة بعد ذلك إلى النظريات المسرحية فى عصر النهضة فى كل من إيطاليا وإسبانيا وفرنسا وإنجلترا وهولنده وبعد ذلك يأتى القرن السابع عشر فى كل من فرنسا وإنجلترا، وينتهى الجزء الأول بالنظرية المسرحية إبان فترة إعادة الملكية والقرن الثامن عشر فى إنجلترا وفرنسا، أما الجزء الثانى فيبدأ بألمانيا وهيجل وينتقل إلى إيطاليا وفرنسا فى أوائل القرن التاسع عشر، بعد ذلك تأتى النظرية المسرحية الروسية حتى عام ١٩٠٠ ، يعقبها التراث الألمانى فى أواخر القرن التاسع عشر، والنظرية الفرنسية فى القرن التاسع عشر بالقرن العشرين ونظرياته المتنوعة فى العالم الغربى وبالتحديد ثم الجزء الثالث ويعنى فى أميريكا وإنجلتراوفرنسا وألمانيا.

ولا يسعنى إلا أن أتقدم بوافر الشكر والعرفان إلى كل أساتذتى بقسم اللغة الإنجليزية - كلية الآداب - جامعة القاهرة الذين علمونا الكثير الجميل فى صدق وصبر، ولم ينتظروا المقابل أيا كانت صوره ، كانوا مثل الفرسان فى نبلهم والمجاهدين فى صدقهم.

أتقدم بالشكر والعرفان أيضا إلى زميلى وصديقى الدكتور محمد عبد العاطى الذى قام بجهد وفير فى الإعداد لنشر هذه الترجمة، أيضًا أشكر الدكتور خطرى عرابى بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وأصدقاء آخرين أوفياء لم يدخروا وسعا فى سبيل خروج هذا العمل للنور.

وجدى زيد

مقدمة المؤلف

رغم أن المسرح كان موضوعا للبحث النظرى منذ الإغريق حتى وقتنا هذا، فإنه ليس هناك – ربما اليوم أكثر من أى وقت مضى – اتفاق عام عما يشكل أو ما يجب أن يشكل جسداً لنظرية نقدية خاصة بهذا الفن، وهناك عدة صعوبات تعترض هذا البحث، لعل أهمها يكمن فى وضع حدود بعينها ومحالة الحفاظ عليها، لتسمح بالمرونة والاتساق فى آن واحد فى المادة المقدمة ، ولتمنح القارئ فكرة عامة عما يمكن أن يحتويه أو يستبعده عرض تاريخى لنظرية مسرحية غربية، وذلك بسبب التطبيقات التى لا تخلو من غموض سواء لمصطلح "نظرية" **Theory** أو مصطلح "مسرح" **Theatre**.

ويعنى مصطلح " نظرية " بالنسبة لى : تلك المقولات العامة ذات المبادئ الخاصة بمناهج وأهداف ووظائف وسمات هذا النوع الخاص من الفن، وهى بهذا تنفصل عن علم الجمال الذى يتعامل مع الفن بشكل عام من ناحية، وعن نقد أو متابعة أعمال أو عروض بعينها من ناحية أخرى، ومن الواضح أن هناك قدراً من الالتباس لا يمكن تجنبه بين هذا وذاك، ونادراً ما وجدت نظرية المسرح بشكل مجرد، فعندما تحتوى أو ترتبط الملاحظات الخاصة بالفنون الأخرى أو الفن عموماً بملاحظات أخرى عن المسرح ، يحدث ارتباط النظرية بعلم الجمال، وعندما تشتق المبادئ وتضرب الأمثلة لتوضيحها فى الأغلب الأعم من مسرحيات أو عروض معينة، يحدث ارتباط النظرية بالنقد والمتابعة، لهذا حاولت متابعة الأعمال التى يغلب فيها العنصر التنظيرى على نقد أعمال بعينها، أو على الأقل تجد عنصر العنصر التنظيرى فيها مستقلا عن تحليل عمل بعينه، وذلك حتى نضمن وجود مناقشة مستقلة، وإلا سيكون من الصعب ، إن لم يكن

من المستحيل – مثلا – أن نناقش تاريخ نظرية المسرح الغربى دون أن نعطى الحيز الكافى للملاحظات الخاصة بالمأساة الإغريقية وشيكسبير، على أن الهدف من هذا الكتاب ليس متابعة تطور التفسيرات لهؤلاء المؤلفين، بل متابعة الفكرة التى توضحها هذه التفسيرات عن ماهية المسرح، كيف كان، وماذا يصبح.

وهناك صعوبة أخرى فى تحديد المادة ناشئة عن تعدد الأشكال التى تطورت من خلالها نظرية المسرح، ويشكل "منظرو المسرح " المحترفون نسبة متواضعة للغاية من هؤلاء الذين بحثوا الموضوع، وحتى لو أضفنا تلك الكتابات النظرية للمارسين فى هذا الفن ، يبقى لغيرهم القدر الأكبر من المادة المتاحة، ومن المؤكد أنه ليس هناك من آخر أثار التأمل النظرى عدد مفكرين من مختلف مجالات البحث الأخرى مثل فن المسرح، إذ أن هذاالفن أدلى بدلوه فيه رهط من الفلاسفة رجال اللاهوت وعلماء البلاغة والنحو والموسيقى والرسم، والشعراء، وعلماء الاجتماع والسياسة والأنثربولوجيا، ومؤرخو الثقافة وعلماء النفس واللغة والرياضة، وخلف كل منظر عالم فكرى متكامل، وغالبا عالم كامل غير نظرى بمفاهيمه ومفرداته وتراثه المادى البعيد – فى الغالب – كلية عن المسرح، ولقد كان هدفى دائما هو أن أقدم قدراً من الخلفية غير النظرية تتفق والحاجة الملحة لفهم إسهام كل كاتب فى تطور النظرية المسرحية، وأية معالجة أخرى أقل صلابة كانت تهدد بالدخول فى تداعيات مثيرة لكنها غير محددة فى التاريخ الفكرى والثقافى الغربى.

ولكلمة "مسرح " صعوبات أقل، لكن لا يمكن إهمالها، ففى الإنجليزية هناك غالبا التمييز بين الدراما والمسرح، فالدراما تعنى النص المكتوب، أما المسرح فيعنى عملية العرض ، وليس هناك مصطلح يغطى الاثنين معا كما تفعل هذه الدراسة، ولقد اخترت كلمة مسرح **Theatre** لأنها من ناحية تتشابه لفظيا مع كلمة نظرية **Theory** فى اللغة الإنجليزية ، ومن ناحية أخرى لأن استخدام كلمة دراما يوحى بأننا نتبع الإطار النموذجى من مختارات اللغة الإنجليزية الرئيسية ذات المقولات العامة فى الفن، وكلاهما يعطى أقل الاهتمام للإنتاج أو لنظرية العرض، هذا وقد تعرضت كلمة مسرح

فى السنــوات الأخيرة لمشــاكل من نوع آخــر ، بصفتها كلمة مضـادة لكلمة عرض Performance أو " فرجة " Spectacle، وهذا تطور سنتناوله فيما بعد. وحاولت عند دراستى لنظرية العرض أن أقف بملاحظاتى عند حدود تلك المناطق التى تختلط فيها النظرية مع التعليقات الخاصة بالمسرح، ومتابعات العروض بالتفصيل - حتى فى المجالات ذات الصلة القريبة مثل الرقص والأوبرا، ومسرح الحادثات Happenings والسيرك والطقوس والاحتفالات وغير ذلك من عناصر العرض الأخرى فى الحياة التى كانت ستزيد من حجم الكتاب كثيراً، مثل محاولة أن يشتمل هذا الكتاب على مواد اجتماعية وثقافية لها علاقة مهمة بنظرية المسرح، ومرة أخرى لم تكن نيتى تجنب ذكر كل صلة بهذه المعلوم التى لها علاقة بنظرية المسرح، ولكن تعرضى لها كان بالقدر اللازم لفهم نظرية المسرح.

مارفن كارلسون

الفصل الأول

أرسطو والإغريق

إن أهمية كتاب أرسطو فن الشعر Poetics سواء بالنسبة للنظرية المسرحية أو النظرية الأدبية لا تضارعها أهميـ أى كتاب آخر، فكتاب فن الشعر ليس فقط أول عمل مهم فى التراث، ولكن مفاهيمه الرئيسية وخطوط محاوراته ظلت دائما مؤثرة فى تطور النظرية عبر كل العصور، فالنظرية المسرحية الغربية تبدأ بالضرورة بأرسطو، حقا كانت هناك كتابات قليلة تطرقت على الأقل للموضوع، فإلى جانب التعليقات المتناثرة عند سقراط (٣٣٨ – ٤٣٧م) ، وردت التعليقات المهمة فى الدراما قبل أرسطو عند أريسطوفانيس (٣٨٥–٤٤٨ ق.م) وأفلاطون (٣٣٤٧ –٤٢٧ ق.م).

لقد شجعت ندرة الملاحظات النقدية الإغريقية بالتأكيد كتاب تاريخ النقد على أن ينظروا باهتمام إلى تعليقات أريسطوفانيس الساخرة، وخاصة فى مسرحية الضفادع Frogs (٤٠٥ ق.م) أكثر من اهتمامهم بالأدب الساخر فى الفترات اللاحقة ، ورم أن الضفادع مصدر مشكوك فيه إلى حد ما لمثل هذه المعلومة، فإن اهتمام المسرحية بمحاولة الحكم على أسلوب كل من أسخيلوس Aeschyles ويوروبيديس Euripides فى المأساة يؤكد أن هناك علاقة للمسرحية مباشرة بالنظرية، وهجوم أريسطوفانيس على يوروبيديس فى أركانيانز Archanians والسلام Peace فيه مبالغة وتجن، مثله مثل التهكمات الشهيرة على سقراط فى السحب The Clouds ، وتهدف المحاورة بين أسخيلوس ويروبيديس فى الضفادع إلى أن تقدم حكما متوازنا، فيتخذ أسخيلوس الموقف الإغريقى التقليدى، وهو أن الشاعر معظم أخلاقى ولابد أن عمله يفى بغرض

أخلاقى، أما يوروبيديس فيتخذ موقفا أكثر حداثة، وهو أن وظيفة الفن هى الكشف عن الحقيقة بعيداً عن كل القضايا الأخلاقية الدينية.

ومما لاشك فيه أن أريسطوفانيس يقف إلى جانب أسخيلوس، لكن يوروبيديس استطاع أن يقدم مثلاً عملياً قوياً، فالنظرية الأدبية ، وكما يقول و.ك ويمسات W.K.Wimsat تهتم فى الأصل بإشكالية مزدوجة : كيف يرتبط الفن بالعالم، وكيف يرتبط بالقيمة، وتقدم الضفادع أول معالجة فى الشق الثانى من الإشكالية ، مقيمة بذلك مواقف غالبا ما اعتنقها البعض فى قرون لاحقة.

ويمكن رؤية هجوم أفلاطون الشهير على الفن فى مؤلفه الجمهورية The Republic على أنه فى جزء منه تطور لأنواع الاهتمامات المعبر عنها فى الضفادع، وأول انتقادات أفلاطون والتى تماثل إلى حد كبير انتقاد أريسطوفانيس ليوروبيديس، وهى أن ما يقوله الشعراء عن البشر والآلهة ليس سوى أكاذيب مفسدة (الكتابان الثانى والثالث) أما الكتاب العاشر فيقدم اتهامات أكثر عمومية، فيتهم أفلاطون الفن بأنه يغذى ويروى العواطف بدلا من أن يحد منها، ويشرح العيب الخاص بالشعر الذى تقول به فلسفته، فالأشياء التى تدركها حواسنا ليست إلا مجرد نسخ من صور أصيلة تتشكل منها الحقيقة، والفنان بدوره ينسخ هذه النسخ التى خلفتها الطبيعة أو أيادى الصناع المهرة، وهو بذلك يبتعد بعمله خطوة أخرى بعيدا عن الحقيقة، وعلى الفنانين الحقيقيين ، وكما يقول أفلاطون ، أن يهتموا بالحقيقى لا بالزائف، وأن يلفظوا كلية محاكاة الخلق، وهذا أول تطور كامل لفكرة رئيسية أخرى فى النقد، وهى علاقة الفن بالحياة، واستخدام أفلاطون لها هو أول استخدام باق لكلمة محاكاة الجوهرية التى تصفها، وبالطبع كان هذا المصطلح مستهجنا عند أفلاطون، وكانت إحدى نجاحات أرسطو هى إيجاد وظيفة إيجابية للمحاكاة.

ورغم أن كتاب أرسطو فن الشعر مشهود له عالميا فى التراث النقدى الغربى، فإن كل جزئية تقريباً فى هذا العمل الذى يشتمل على بذور يمكن تطويرها مستقبلا أثارت الآراء المتضاربة، والنص الإغريقى الأصلى غير موجود فى النسخ الحديثة

المعتمدة أساسًا على نص كتب فى القرن الحادى عشر ملحق به مادة ذات مستوى أقل كتبت فى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر، ومعه ترجمة إلى اللغة العربية كتبت فى القرن العاشر، وهناك أجزاء غير واضحة فى هذه النسخ الثلاث، والأسلوب بشكل عام غير مترابط حتى أن الباحثين انتبهوا إلى أن النص الأصلى كان مجموعة ملاحظات دراسية أو أن المقصود كان تداولها بشكل خاص بين طلاب سبق لهم معرفة تعاليم أرسطو، وهناك اعتقاد فى الوقت الحاضر مؤداة أن بعض أجزاء من فن الشعر لم يكتبها أرسطو مطلقا، وإنما كتبها معلقون لاحقون، كذلك فإن سنة التأليف مشكوك فيها، رغم أن معظم الباحثين يحددونها بسنة مبكرة فى عمل أرسطو عندما كان لا يزال تحت تأثير أفلاطون، وبعضهم يحددها بسنة متأخرة كثيراً، بعدأن تضاءلت أهميتها كدفاع عن الفن.

ومع كل هذه المشاكل، نستطيع الوصول إلى النص الأصلى رغم أن الخط العام لمجاورته وبنيته غير واضح، وأهم العقبات التى يواجهها دارس فن الشعر تكمن فى تفسير العديد من المفاهيم الرئيسية، وليس هناك اختلاف حول أهمية هذه المفاهيم، لكن الاختلاف الرئيسى هو بشأن تعريفاتهم المحددة، وتبدأ المشاكل مع مفهوم المحاكاة ذاته، وهو موضوع الفصول الثلاثة الأولى، وواضح أن أرسطو يستخدم الكلمة بمعنى النسخ البسيط، وفى بداية الفصل الرابع يقول إن الإنسان يتعلم أول دروسه من خلال المحاكاة ، ومن الواضح أيضًا أن أرسطو يبتعد أكثر ليضيف شيئًا جديدا، فيقول، مثلا، فى الفصل الخامس عشر إن رسامى الصور المجيدين يعيدون تصوير الملامح الأساسية للإنسان ويجعلونه أكثر وسامه مما هو فى الواقع ، والإضافة هنا ليست ذخرفا، لكنها تحقق واكتمال، والمحاكى - بفتح الكاف - هنا هو المثال الذى تحاول الوصول إليه التجربة التى لم تكتمل بعد، ويصف جيرالد إلس Gerald Else الانتقال من أفلاطون إلى أرسطو بأنه انتقال من النسخ إلى الخلق[1]. ورغم أن هذا لا يوحى بأن الخلق يأتى من عدم، وربما يكننا فهم المصطلح على نحو أفضل إذا ما ربطناه بآراء كل من أفلاطون وأرسطو عن الحقيقة.

أساس الحقيقة عند أفلاطون هو منطقة الأفكار المجردة التى انعكست على نحو أضعف فى العالم المادى، وينسخها الفن بدوره، أما أرسطو فيرى الحقيقة عملية ارتقائية يتشكل فيها العالم المادى من أشكال مدركة جزئية، متجهة - من خلال عمليات طبيعية- ناحية اكتمالها المثالى، والفنان الذى يعطى شكلا لمادة خام إنما يعمل بطريقة مشابهة لعمل الطبيعة ذاتها فى ملاحظة الأشكال المدركة جزئيا فى الطبيعة متلمسا اكتمالها، وهو بذلك لا يقدم الأشياء كما هى فى الواقع، ولكن "كما يجب أن تكون"، وليس للفنان حرية كاملة فى الحق على الإطلاق، ومن هنا يأتى تأكيد أرسطو على "الاحتمالية والضرورة" التى تساعد الفنان نفسه على التحرر من عنصرى "الصدفة والذاتية" ، وكما يشير أرسطو إلى الإختلاف الشهير بين الشعر والتاريخ فى الفصل التاسع فيقول : " ولهذا فإن الشعر أكثر فلسفة ودلاله من التاريخ، لأن الشعر يهتم أكثر بالشامل العام بينما يهتم التاريخ الخاص والجزئى"[٢].

أما الفصلان الرابع والخامس فيقدمان تاريخًا موجزًا لتطور الأنواع الأدبية مع التركيز على المأساة، ويلخص الفصل السادس - ربما أكثر الفصول شهرة - المادة السابقة فى التعريف الرئيسي للمأساة على أنها "محاكاة لفعل جاد، تام، يحدث فى فى وقت له طول ملائم، واللغة فيه زينت بكل أنواع البلاغة التى طبقت - كل على حدة - فى الأجزاء المختلفة من المسرحية، والشكل الذى يقدم به المأساة درامى وليس سرديا، ومن خلال أحداث تثير الشفقة والخوف يحقق التطهير من مثل هذه المشاعر"[٣] وإذا ما نحينا جانبا مصطلح المحاكاة الذى ناقشناه من قبل، فإن التطهير Katharsis ، وكما ثبت، هو أصعب المفاهيم فى هذا التعريف، ويشرح أرسطو الكلمات والعبارات الأخرى بوضوح معقول فى الفصول التالية، لكن مصطلح التطهير يظهر ثانية لمرة واحدة فى فن الشعر ثم كاصطلاح فنى يصف عودة أورويستيس Orestes إلى صوابه.

ويقول تفسير شائع لهذا الاصطلاح بأنه مصطلح طبى إغريقى، وأن أرسطو ردا على أفلاطون، يؤكد على أن المأساة لا تشجع على الانفعالات، لكنها فى الحقيقة

تخلص المتفرج منها، والمأساة بهذه الوظيفة تقوم بدور التطعيم ضد الداء، ومعالجة العلة عن طريق أخذ جرعات أصغر من أشياء مشابهه، وفى حالتنا هذه تكون هذه الأشياء هى الرثاء والخوف Pity and Fear ، وهناك جزء فى الكتاب السابع يؤكد على هذا المعنى، شارحًا كيف يمكن للنفوس ذات العواطف الجامحة أن تتخفف وتبتهج بما للموسيقى من قدرة على التطهير (وفى الجزء نفسه يعد أرسطو بأن يقدم معالجة لمصطلح التطهير أكثر اكتمالا فى كتاب فن الشعر - لكن هذا الوعد، لسوء الحظ، لم يتحقق فى أية نسخة باقية (، ومن بين هؤلاء الذين أخذوا بهذا التفسير فى عصر النهضة مينترنو Minturno ، وميلتون Miltion فى القرن السابع عشر، وتوماس تونج Thomas Twing فى القرن الثامن عشر، ويعقوب بيرينيز Jacob Bernays فى القرن التاسع عشر، ثم ف. ل.م لوكاس T.L. Lucas فى القرن العشرين - رغم عدم اتفاق لوكاس مع أرسطو -).

وأشهر التفسيرات البديلة لكلمة التطهير تقول بأنه مصطلح أخلاقى أكثر من كونه مصطلحا طبيا، ويعنى تنقية وليس إزالة أو تطعيم، وفى الكتاب الثانى من الأخلاق النيخومانية Nicomachean Ethics ، يدين أرسطو الحدة والنقص فى العواطف، ويقول إن كلا من الفن والأخلاق يهدفان إلى الاعتدال، وهذا التفسير كان مفضلا بشكل عام أثناء الفترة الكلاسيكية الجديدة ، عندما جنحت المأساة فى الغالب إلى الوعظ، ومن بين النقاد الذين قدموا تنويعات على هذه القراءة، كورنيل وراسين وبشكل ملحوظ ليسنج، ولأن الاهتمامات قد اختلفت، حول الأبعاد الأخلاقية والنفسية، فإنه ليس من المستغرب أن يفسر العديد من النقاد التطهير على أنه اصطلاح فنى بنيوى تماما وجيرالد إلس (١٩٠٨-١٩٨٢) هو أول شارح معروف لوجهة النظر تلك، فهو يقول إن التطهير لا يحدث عند المتفرج، ولكن فى الحبكة، عندما تتصالح العناصر المتصارعة داخلها، والاستجابة النهائية للمتفرج تحدث نتيجة لهذا التصالح وليس لتجربة إثارة المشاعر والتخلص منها[٤]، ويبنى على هذا التفسير ليون جولدنج Leon Golden (المولود فى ١٩٣٠) فيقول إن الذى يحدث لمتفرج المأساة هو نوع من التنوير الفكرى

الذى يدرك فيه كيف تتوافق المشاعر المزعجة فى عالم متناسق متحد، ويقدم جولدنج كلمة "إيضاح " كترجمة لكلمة Katharsis [٥].

ومن الواضح أن كل هذه التفسيرات تنم عن آراء تنظر للمأساة ككل، رغم أن الجميع يتفق على أن Katharsis تصف تجربة دافعة إلى الأمام، سواء نفسيا أو أخلاقيا أو ثقافيا، أو كل هذا مجتمعا، وعلى أية حال، فإن وجهة نظر أرسطو هى أنه يمكن رؤية غاية المأساة، سواء كان هذا مقصوداً أم لا، على أنها دحض لاتهام أفلاطون بأنها ضارة أخلاقيا، ويعالج الجزء الباقى من الفصل السادس من فن الشعر العناصر الستة للمأساة - الحبكة، والشخصيات، الفكر، اللغة، المشهد، الأغنية، شارحا إياها كل على حدة ، وحسب أهمية كل منها، وذلك فى الفصل السابع وحتى الفصل الثانى والعشرين، واهتمام أرسطو بالشكل والإمكانية أدى به إلى إعطاء الحبكة Mythos الأهمية الأولى، واصفا إياها بروح المأساة فلابد أن يكون لها الطول المعقول، وأحداثها ليست بالقليلة جدا أو الكثيرة جدا، وأن يكون فعلها مترابطا متحدا (وتلك هى الوحدة الوحيدة التى يصر عليها أرسطو). وقد تكون الحبكة بسيطة أو مركبة، والأخيرة تشتمل على انقلاب (تغير من يسر الحال إلى النقيض)، أو إدراك (تغير من جهل إلى المعرفة)، أو الاثنين معا.

وفى الفصل الثالث عشر يبدأ أرسطو مناقشة للشخصية، وهنا يظهر جزء أثار كثيراً من الجدل، وهذا الجزء خاص بوصف البطل المفضل للمأساة، فبعد مناقشة نوعين من التغير، فى إيجاز - إنسان طيب يقع فى محنة أو شرير تصيبه نعمة، وأى من هذين التغيرين لا يثير المشاعر المناسبة للمأساة - يواصل أرسطو ويقول "الباقى بعد ما درسناه هو شخص بين هذين النقيضين، وهذا يكون إنسانا لا هو بالكامل فى الفضيلة والعدل، ولا هو الذى يقع فى المأساة نتيجة لنقيصة أو فساد، لكنه شخص يقع من خلال الحساب الخاطئ Miscalculation وهذا الحساب الخاطئ [٦]، الذى يسميه البعض بالخطأ المأساوى هو نفسه مصطلح آخر يثير الجدل وهو Hamartia.

ويمكن تقسيم التفسيرات المختلفة لمصطلح الخطأ المأساوى **Hamartia** إلى مجموعتين : أولهما تؤكد على الجانب الأخلاقى فى الخطأ، أما المجموعة الثانية والتى من بينها جولدنج فتؤكد على الجانب الفكرى، ويعنون به خطأ فى الحكم، أو افتراضا خاطئًا، والتفسير الأول تقليدى، وبالنسبة لبعض النقاد يرادف تقريبا فكرة المسيحية عن الخطيئة (وبالفعل يستخدم هذا المعنى في إنجيل يوحنا)، ويبدو أن استعمال أرسطو الخاص لكلمات مثل الفضيلة والنقيصة، يشير إلى المعنى نفسه، إلا أنه فى مكان آخر يستخدم الاصطلاح على نحو أكثر غموضا، والنموذج الرئيسي للمأساة عنده هو مسرحية عقدة أوديب **Oedipus Rex** التى لها بطل أفعاله تبدو صادرة عن جهل، وأيضا غير أخلاقية بالقدر نفسه، وفى الحالتين يبدو له من الضرورى أن يكون الخطأ المأساوى، غير مقصود، حتى يحدث التعرف والاكتشاف.

وتتأرجح الفصول التالية بين تأملات عن الحبكة والشخصية، فيعالج الفصل الرابع عشر الحبكات التى تثير الرثاء والخوف، بينما يعالج الفصل الخامس عشر أهداف تطور الشخصية، أما الفصل السادس عشر فيناقش أنوا ع التعرف، ويهتم الفصل السابع عشر بعملية بناء المسرحية ، ويتكون الفصل الثامن عشر من تعليقات متناثرة عن البنية والتصنيف والجوقة، وربما يكون أهم هذه الفصول هو الفصل الخامس عشر بإضافته الشارحة للشخصية، وخاصة تلك الشخصية التى كثيراً ما أسيء فهمها على أنها " أعلى من المستوى العام". فى الفصل الثانى يحدد أرسطو الفرق بين الكوميديا والمأساة فالأولى تقدم الشخصيات الأقل مستوى، والثانية تقدم شخصيات أفضل مما هى عليه فى الحياة، وترجم نقاد عديدون، خاصة نقاد الكلاسيكية الجديدة، كلمة أرسطو " شخصية جيدة" **Spoudaiou** على أنها نبيلة، وأن المأساة صنعت فى الأصل لتتعامل كلية مع الملوك والأمراء، إضافة إلى أن هذا التفسير يجعل من أرسطو صانعا للقوانين، وهذا ما حاول جاهدا أن يتجنبه، وهذا التفسير يبتعد عن الصواب أيضاً، لأنه لا يتفهم أن الشخصية بالنسبة لأرسطو، تتحدد بالاختيار الأخلاقى وليس بالميلاد فيقول فى الفصل الخامس عشر "إن الذى يحدد

الشخصية هو كلامها أو أفعالها المرتبطة بها"، وأن " الشخصية تكون خيرة إذا ماكان اختيارها حسنا"(٧). ولهذا يكون "نبل" الشخصية المأساوية سمة أخلاقية أكثر منها اجتماعية أو سياسية، ويذهب أو . ب هارديسون إلى أبعد من ذلك فيلاحظ أن الشخصية عند أرسطو مرتبطة مباشرة بالحبكة ، والتأكيد هنا ليس على تمييز الشخصية، كما هو فى المسرح الحديث، ولكن على تطوير "فاعل ملائم للفعل"(٨).

ويعود أرسطو فى الفصل التاسع عشر إلى مراجعة العناصر المميزة ، مستبعدا الفكر dianoia ، مشيراً فى عجالة سريعة إلى أنه قد ناقشه فى البلاغة Rhetoric ثم يتناول اللغة من الفصل التاسع عشر حتى الثالث والعشرين، أما عناصر المأساة الباقية وهى الأغنية Melos والمشهد opsis، فلا تلقيان أية مناقشة أخرى، تاركا بذلك للنقاد اللاحقين دراسة العمل المنتج.

وتقارن الفصول الأربعة الأخيرة المأساة بالشعر الملحمى، وهو أقرب الأنواع الأدبية إليها، وفى الفصل الرابع والعشرين تأتى المقولة المهمة التى فسرت كثيراً فى فترات مختلفة عندما أصبحت لفكرة المشابهة مع الواقع verisimilitude أهمية كبيرة، والعبارة هى : على الفنان أن يفضل "احتمالات مستحيلة" على "أشياء ممكنة غير مقنعة"، ويدافع الفصل التالى عن هذه المقولة ضد النقد الذى يعنى بما هو خارج العمل الفنى، والحجة الأصيلة، كما كانت دائما، هى الضرورة الداخلية، فلابد أن نبين الأشياء ليس كما هى ولكن "كما يجب أن تكون"(٩)، وفى النهاية يعلن أن المأساة الجيدة أفضل من الشعر الملحمى، وذلك لما فيها من تركيز وترابط وعوامل مساعدة أخرى من موسيقى ومشهد، تلك هى الأفكار الرئيسية لهذا العمل المهم فى النقد الإغريقى والتى قدر لكل منها أن تكون محط الشرح والجدل طوال العصور التالية.

وكان ثيوفراستس Theophrastus (٣٧٢-٢٨٧ ق.م.) هو التلميذ المفضل عند أرسطو، وترأس بعده مدرسة المشائين، وكتب أيضًا " فن شعر" آخر، غير موجود للأسف، وينسب النحوى دايوميديس Diomedes ، الذى عاش فى القرن الرابع إلى ثيوفراستيس تعريفه للمأساة بأنها "فعل يشتمل على انقلاب فى مصير شخصية

بطولية" ، وعلى هذا الأساس ينسب أيضا لثيوفراستيس تعريفه للكوميديا، ودايوميديس نفسه ينسب ، وببساطة ، للإغريق، أن "الكوميديا فعل من الحياة العادية ليس به أخطار حقيقية"(١٠)، وعلى أية حال، ليس هناك دليل يعزز لمقولات أرسطو وليس تلميذه، ومن ذلك، ويقول الباحثون عامة بأن التعريفين أقرب إلى أن يكونا تعديلات هيللينية المعروف أن مؤلفى هذا الجيل كتبوا عن المسرح، فهناك هيراكليديس، تلميذ أفلاطون وأرسطو، الذى كتب أيضا "فن الشعر"، وأريسطوكينس الذى كتب عن مؤلفى المأساة، والرقص المأساوى، وأيضا كاميليون الذى كتب عن الدراما الساخرة، والكوميديا القديمة، لكن كل هذه الأعمال فقدت.

وبعد عام ٣٠٠ ق.م. انهارت الحياة الفكرية فى أثينا، وظهرت الإسكندرية، وتلتها بيرجاموم كمراكز جديدة للتعليم، وانهارت أيضا الدراسات الفلسفية للفن، وبدأ الباحثون فى تفضيل الدراسات التطبيقية فى الأدب – نقد النص –، وكانت دراسات الباحثين السكندريين فى الدراما نادرة، رغم أن هناك بقايا لمقالة كتبها أرطوفانيس بيزنطه عن أقنعة المسرح، ومقاله أخرى عن تراث موضوعات المأساة ، وأقرب نماذج تشبه أعمال هؤلاء الباحثين هى طبعات الدراما الإغريقية السابقة التى أعدها أرسطوفانيس بيزنطه، وأريسطاركس، والتى كانت مصحوبة غالبا بتعليق على كل سطر من حيث المحتوى والتفسير.

حواشي الفصل الأول

(1) Gerald Else, *Aristotle's Poetics: The Argument* (Cambridge: Mass., 1957), 322.

(2) Aristotle, *Poetics*, trans, Lecon Golden, commentary, by O.B. Hardison (Englewood Cliffs, N.J., 1968), 17.

(3) Ibid, 11.

(4) Else, *Argument*, 439.

(5) Leon Golden, "Catharsis, " *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93 (1962d) :57.

(6) Aristotle, *Poetics*, 22.

(7) Ibid., 25.

(8) Ibid., 200, Hardison's commentary.

(9) Ibid., 47.

(10) J.H.W. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity* (Cambridge. 1934), 1: 159.

الفصل الثانى

النظرية الرومانية والكلاسيكية المتأخرة

فى منتصف القرن الثانى قبل الميلاد، كان الأدب اللاتينى قد تأسس، وبالطبع كان متأثرا إلى حد كبير بالإغريق، وهناك التعليقات النقدية المتناثرة التى أمكن العثور عليها فى مجال الأدب، فبلاوتس (٢٥٤-١٨٤ ق.م) وهو معاصر للباحث الهيللينى أريسطوفانيس بيزنطه، زودنا بقليل من الملاحظات النقدية فى مسرحياته وخاصة فى تقديمه لمسرحية أمفيتريو Amphitruo التى تبين أن تعريفا للنوع الأدبى مبنيا على الشخصيات كان قد استقر، فيصف ميركورى الذى يلقى بالمقدمة المسرحية، بأنها مسرحية ملهاة مأساوية "Thragi -comedy" ، على أساس أنها لا تحوى فقط ملوكا وآلهة بل تحوى أيضًا خادما، وفى مقدمات مسرحيات تيرينس (١٨٥-١٥٩ ق.م) التى هى فى الغالب ردود على نقاده، نجد أيضا بعض التعليقات المتناثرة عن الملهاة، فمقدمة مسرحية هيتونتوميرومينس، مثل، تنتقد المسرحية الهزلية المليئة بالأحداث الصاخبة، ويقول محاورا : إن أحسن أشكال الملهاة هو هذا النوع الذى يقدمه تيرينيس نفسه، وهو المسرحية الهادئة ذات الأسلوب النظيف الجيد .

وفى الجزء المتبقى والمحير من تراكتاتوس كوازلينيانوس هناك تحديد وتحليل أدق للملهاة، وأول نسخة معروفة لها تعود إلى القرن العاشر، رغم أن الباحثين يتفقون على أن للعمل جذورا كلاسيكية، والبعض يعدونها مختصرا أو تشويها لأى من كتابات أرسطو التى ربما يكون قد قدمها عن الملهاة، وآخرون حكموا بأنها عمل لطالب من

طلاب أرسطو، أو مقلد له بعده. وأيا كان المصدر، فهى بالتأكيد داخل تراث المشائين، وتقدم رؤية مهمة فى نظرية الملهاة الإغريقية المتأخرة والرومانية المتقدمة.

وتصنف تراكتاتوس الفن إلى فن محاكاة وآخر ليس به محاكاة ، وفن المحاكاة سردى أو درامى، والفن الدرامى مثل الملهاة والمأساة، والمسرحية الصامتة، والدراماالهزلية الساخرة، ومن الواضح تأثر تعريفها للملهاة بتعريف أرسطو فتقول إن: "الملهاة محاكاة لفعل مضحك معيب، له طول كاف، وتوجد أنواع التجميل المختلفة فى أجزاء المسرحية كل على حدة، ويقدمها أشخاص تمثيلا، وليس سردا، وتؤدى ، من خلال المرح والضحك، إلى التطهر من مشاعر مشابهة [1]. وتتعدد فيما بعد مصادر الضحك، فيأتى بعضها من اللغة (مثل التجانس اللفظى أو الثرثرة.. إلى آخره)، ويأتى الآخر من داخل العمل نفسه (مثل الخداع، وحدوث غير المتوقع، والخسة .. إلى آخره)، وتكرر تراكتاتوس تقسيمات أرسطو للحبكة والشخصية والفكر واللغة والأغنية والمشهد، شارحة كلاً منها فى جملة ، وتشتمل شخصيات الكوميديا على المهرجين ومن هم موضع السخرية، والأدعياء، وتتميز اللغة بأنها عامية شائعة، والأجزاء المكونة للملهاة هى المقدمة والأغنية والجوقة، والحادثة والخاتمة، وينقسم النوع نفسه إلى الملهاة القديمة التى بها ما يسبب الضحك الوافر، والكوميديا الجديدة التى تهمل الضحك وتميل إلى الجاد، أما الكوميديا الوسطى فهى خليط من الاثنين.

وفى النقد الرومانى تتغلب الاهتمامات البلاغية على كل ماعداها، فيدرس الشاعر، والتاريخى، وأيضا الخطيب، مقاييس البلاغة، وقضايا الأسلوب والبيان وهى مسائل فى غاية الأهمية، يتحدث شيشرو (١٠٦ – ٤٣ ق.م) ، مثلا، عن الملهاة فى إسهاب إلى حد ما، ليس كنوع درامى، ولكن كمصدر أساسى للخطابة المؤثرة، ورغم أنه اشتق أمثلته من الدراما، فإن اهتمامه كان بمصدر الفكاهة، وطرق إثارة الضحك فى السامعين من خلال اللغة، ويذكر شيشرو – فى أسلوب فريد، يختلف تمامًا عن أسلوب أرسطو ، يمهد به الطريق إلى قائمة من نقاد العصور الوسطى وعصر النهضة – الشخصيات المناسبة للسخرية وهى الكئيب، والمؤمن بالخرافات، والشكاك ،

والمتفاخر، والأحمق [٢]. ويرجع دوناتوس Donatus لشيشيرو الفضل فى وضع تعريف للكوميديا، وهو بلا شك مشتق من الإغريق، وكرره دائما نقاد لاحقون ، ويقول التعريف إن الملهاة: " محاكاة للحياة، ومرآة للعادة، وصورة للحقيقة"[٣].

تقدم كتابات شيشيرو فى مجموعها تعليقات متناثرة، لكنها مهمة بالنسبة للنظرية الدرامية. ولقد قارن سانتيسبيرى كتابات شيشيرو بكتاب أرسطو فى البلاغة، قائلا إنها النظير الرومانى لفن الشعر الإغريقى، وليس فن الشعر Ars poetica الذى كتبه هوراس (٦٨ –٥ ق.م) ، ومن المؤكد أن الأخير هو العمل الوحيد فى الفترة الكلاسيكية الذى ينافس فن الشعر عند أرسطو من حيث التأثير على النقد فيما بعد. ورغم أن فن الشعر لهوراس لا يعانى كما تعانى سابقتها الإغريقية من المشكلة الأساسية وهى تثبيت النص نفسه، فإنها لم تسلم من جدل نقدى طويل مشابه ، فكان هناك جدل لا ينتهى حول تاريخها ومصادرها، وحتى الغرض منها، وأتت الشكوك على محاولات قراءة النص كعرض لنظرية أدبية، وهى بالتأكيد كذلك فى جزء منها، وذلك لأنها فى الحقيقة عمل شعرى فى الوقت نفسه، له بنية ودلالات يحددها غالبا المعيار الجمالى وليس الدراسات المنطقية.

ويتفق الباحثون على أنه رغم شكلها السهل المدروس، فإن فن الشعر الذى كتبه هوراس له بنية تقليدية وفق التقسيم الثلاثى للنقد الهيللينى : الأول وهو القضايا العامة فى الشعر، والثانى وهو أنوا ع الشعر، والثالث وهو شخصية وتعليم الشاعر، (ويلقى الجزء الثانى معظم الاهتمام فى البحث). وهناك بالفعل ما يدفعنا للقول بأن هوراس كان يعيد صياغة كتابات نيوبتليموس Neptolemus وهو ناقد هيللينى، كان بدوره يكتب متأثرا بالتراث الأرسطى، وعلى أية حال ، يجب أن نلاحظ أنه ليس هناك دليل على أن هوراس أو أى مؤلف رومانى فى هذه الفترة كان له معرفة مباشرة بكتابات أرسطو.

وهناك إشارة إلى تأثير محتمل، ولكنه غير مباشر لأرسطو على فن الشعر الذى كتبه هوراس، فرغم اهتمام هوراس الشخصى بالشعر الغنائى ، فإنه يتبع منهج

أرسطو فى دراسة الدراما أولا ثم الملحمة كأهم الأنواع الأدبية، فتشغل الدراما الجزء الرئيسى من قصيدته، ويتركز الاهتمام حول اللياقة والملاءمة ، وهما اهتمامان أساسيان فى النقد الرومانى، وبشكل عام يقول هوراس إن على الشعراء أن يتبعوا الطرق المستقرة فيما يتعلق بأمور، مثل : اختيار الموضوع، واللغة، وأشكال الشعر، ونماذج الشخصيات، ولابد أن تتوائم لغة وأفعال الشخصيات المتميزة مع التراث والأفكار السائدة عن كيفية تصرف أشخاص ذوى أعمار ومكانة اجتماعية وحالات عاطفية معينة، وإذا ما بدا أن الأصالة مطلوبة، فلابد أن تكون ذات طبيعة يمكن للفنان أن يسيطر عليها بنجاح وعلى نحو يتلائم مع الموضوع المعالج.

وعلى عكس أرسطو يطبق هوراس فى جزء موجز، لكنه مثير هذه القاعدة على الممثل وأيضا الكاتب المسرحى، فإذا ما أراد ممثل أن يبكى المشاهدين فعليه أولا أن يتذكر ما يجعله يشعر بالحزن، ثم يأخذ من تعبيرات الطبيعة ما يلائم الحالة النفسية والموقف للشخصية.

وفى الجزء الذى يستشهد به كثيرا من القصيدة، يضع هوراس القواعد، فلابد أن يستبعد المدهش والمزعج من على خشبة المسرح، ويتناوله السرد بدلا من ذلك، ولابد للمسرحية من خمسة فصول، وأن لا يزيد عدد الشخصيات المتحدثة على المسرح معا عن ثلاثة فى الغالب، وأن تحافظ الجوقة على نبرة أخلاقية عالية، وأن تسهم دائمًا فى الإطار الرئيسى للمسرحية.

وتؤدى هذه الملاحظة الأخيرة إلى دراسة أكثر طولا عن الموسيقى فى المسرح والدراما الهزلية، اللتان حظيتا باهتمام أقل عند النقاد اللاحقين الذين اهتموا بالقواعد المختصرة المقدمة فى إيجاز رغم أهمية دلالاتها. وفى الجزأين يعطى هوراس الأولوية المطلقة للياقة والملاءمة – وحتى فى الدراما الهزلية والتى يمكن لها أن تحتوى على عناصر فكاهية وأخرى جادة، ينادى بنقاء النوع الأدبى من خلال منع تلك العناصر من الاختلاط داخل العمل. ويجب دراسة النماذج الإغريقية "نهارا وليلا" وأن يراعى أن يكون استخدام الموضوع والأسلوب هو الاستخدام التقليدى المتفق عليه،

ويقول هوراس إنه يفضل عملا مفعما بالحياة، رغم احتوائه على خطأ عرضى (وليس أخطاء كثيرة) ، على عمل متواضع كئيب، ولكن الحقيقة هى أن تأكيده على القواعد المحددة والتراث، يظهره غالبا على أنه يشجع الاختيار الثانى.

وفى نهاية الجزء الرئيسى عن الدراما يقدم هوراس أكثر الأفكار شيوعا، والتى استشهد بها كثيرا، وهى أن للفنان هدفين وهما " أن يمتع " و " أن يفيد"، وهذا التأكيد المزدوج على الإمتاع والتعليم كان الإسهام العظيم للرومان فى القضية الأصلية الخاصة بعلاقة الفن بالقيمة، وستصبح اللياقة ونقاء النوع - مع تأكيد هوراس على الملاءمة - اهتماما أساسيا بالنسبة للنظرية الدرامية فى الكلاسيكية الجديدة.

وليس هناك ناقد رومانى مهم أعطى الدراما مكانا رئيسيًا كما فعل هوراس فن كتابه فى الشعر، فالاهتمام كان فى الغالب الأعم يعطى إلى النظرية البلاغية (كما فى كوانتيليان quintillian) ، أو الأسلوب (كما فى المقالة الشهيرة عن السامى The sublime التى تنسب أحيانًا إلى لونجينوس Longinus فعندما كان يذكر المسرح عند هؤلاء الكتاب فإن الغرض دائما هو ضرب الأمثلة للتوضيح فقط، فيمتدح كوانتيليان (٤٥-١١٨ م) فى مؤلفه عن البلاغة De institione oratoria (٩٣م) ميناندر من المؤلفين الكوميديين، ويوريبيديس من كتاب المأساة، لكن الذى يحدد اختياراته لم يكن المعيار الفنى بل البلاغى، وهو مهتم بهؤلاء الكتاب المسرحيين كمجرد نماذج مناسبة للخطيب.

ويمكننا أن نقول الملاحظات نفسها عن بلوتارك Plutarch (٥٠- ١٢٥م) الذى يناقش على نحو أكثر شمولا، إلى حد ما، المسرح فى مختصره المتبقى تحت عنوان "مقارنة بين أريطوفانيس وميناندر"، ويدين بلوتارك فلسفيا فى الكثير من توجهاته لتراث أفلاطون وأرسطو، لكن مقارنته بهما تظهرعلاقة أوثق بهوراس ونظرية البلاغة الرومانية، فيمدح ميناندر لاتزانه واعتداله وقدرته على أن يلائم أسلوبه مع نوع، وحالة، وعمر كل شخصية من شخصياته، وعلى النقيض يدين أرسطوفانيس [illegible]

بالكوميديا، والإساءة إلى الفروق واللياقة وعدم ملاءمة الأسلوب للمتحدث، ففنه ليس للشخص المعتدل، ولكن "للفاسق والشاعر"، وتأتى كلماته على عواهنها، دون تمييز بين أب أو ابن أو فلاح أو إله أو رجل عجوز أو بطل"، وعلى الكاتب الأكثر وعيا أن يبحث عن السمة الصحيحة لكل منهم مثل "المنزلة للأمير والقوة للخطيب، والبراءة للمرأة ، وسوقية اللغة بالنسبة للفقير، والفظاظة للتاجر" (٥).

وظل هذا الاتجاه فى النقد عند كتاب مثل هوراس وكوانتيليان هو المسيطر طوال الفترة الكلاسيكية المتأخرة ، فلم يكن يدرس الشعر لأسباب جمالية بل لأغراض عملية، وكعامل مساعد فى خطابة أو كتابة مؤثرة، ومع تطور ثلاثية العصور الوسطى : النحو، البلاغة، والمنطق، بات الشعر يدرس عادة على أنه جزء من الأول، فيقول تعريف كوانتيليان للنحو أنه " فن التحدث والتوضيح بالشعراء على نحو سليم" (٦)، وعلى هذا المنوال كانت الكتابات النظرية عند الكتاب الكلاسيكيين المتأخرين، ومن بين أهم هذه الكتابات ، " عن الإبداع **De fabula** لإفانثيس، و "عن الملهاة **De comedia** " لإلياس دوناتوس، وقد كتبت المقالتان فى القرن الرابع، وانتشرتا بشكل واسع ، واستشهد بهما كثيرا فى العصور الوسطى وبداية عصر النهضة.

وتشتمل المقالتان على مادة ذات تنوع واسع، مأخوذة من مصادر كلاسيكية عديدة ليست دائما منسقة ومنطقية، إذ يعالج النصف الأول، فى كل منها تقريبا ، تطور المأساة والكوميديا تاريخيا، (ويناقش إفانثيوس أيضا المسرحية الساخرة) ثم تناقش بعد ذلك الأنواع الأدبية، ويتسم تمييز إفانثيوس للمأساة عن الكوميديا بأنه يعطيها صبغة أخلاقية، وتركيزا على البناء، وهذا بالقطع سمة رومانية وليست سمة أرسطية :

> **إن حظوظ الناس فى الملهاة هى حظوظ الطبقة الوسطى، فالأخطار سطحية ونهايات الحدث سعيدة، أما فى المأساة فكل شىء على النقيض من ذلك، فالشخصيات عظيمة والمخاوف هائلة، والنهايات كوارث، وفى الملهاة البداية تكون والنهايات**

كوارث، وفى الملهاة البداية تكون مرتبكة والنهاية هادئة، ولكن فى المأساة تأخذ الأحداث سياقا مخالفا، والحياة فى المأساة من النوع الذى نخشاه، أما فى الملهاة فهى حياة نسعى إليها، وأخيرا تكون القصة فى الملهاة خيالية، لكنها فى المأساة تكون غالبا مبنية على حقيقة تاريخية (٧).

هذه النظرة للأنواع الأدبية طغت بالضرورة على نقد العصور الوسطى وبداية عصر النهضة.

ويميز كل من إفانثيوس ودوناتوس أربعة أجزاء فى بناء الكوميديا، وهى المقدمة ، وتعطى قبل أن تبدأ الحبكة، ثم ما قبل الحدث الذى يمهد للحدث، ثم تعقد الأحداث، وتأزمها، يليها الانفراج، ويضيف دوناتوس ملاحظات على مسرحة الدراما الكلاسيكية، والدلالات الرمزية للملابس، وإلقاء الكلمات، والموسيقى المصاحبة، أما إفانثيوس فيتبع النهج الرومانى العام فى تمييز تيرينيس عن كل ما عناه بإطراء خاص، والمزايا التى يوصف بها هذا المؤلف تظل كذلك بالنسبة لكل هؤلاء الذين يمدحهم غالبا النقاد اللاتينيون: الملاءمة (وهى ملاءمة الشخصية مع العادات الأخلاقية والعمر والحالة فى الحياة والنوع)، والاحتمالية (وتشتمل على الخروج على الأنماط التقليدية مثل: إظهار الساقطات على أنهن بشر أسوياء) ونقاء النوع (وهو ضبط عنصر العاطفة الذى قد يعطى العمل نغمة جادة أكثر من اللازم)، ثم اللياقة (وهى تجنب الموضوعات التى تغضب)، ثم الوضوح (وهو الابتعاد عن المادة الغامضة التى يتطلب شرحها الرجوع إلى الكتب النادرة) ، والانسجام (وهو أن تتآلف كل العناصر من المادة نفسها فى جسد واحد).

ونلاحظ أيضا فى الكتابات الشارحة فى الفترة الكلاسيكية المتأخرة اهتماما بالتأثيرات العاطفية للمسرح، مما يعود بنا إلى "إثارة الانفعالات" عند أفلاطون، و"التطهير" عند أرسطو، فتأتى مقولة من ميلامبس **Melampus** فى القرن الثالث، أو ديوميديس **Diomedes** ، مفادها أن هدف المأساة هو إبكاء المشاهد، وهدف

الكوميديا هو إضحاكه، " ومن هنا يقولون إن المأساة تفكك الحياة بينما توحدها الكوميديا [٨]، ويقول مؤلف فى القرن الرابع - ربما يكون إيامبليكس Iamblicus - إننا عندما نشاهد عواطف الآخرين سواء فى الكوميديا أو المأساة، فنحن نتمثل عواطفنا، فنتخلص منها، ونتطهر" [٩].

ومن الممكن أن نجد معالجة أكثر إسهاباً لهذا الموضوع فى تعليقات عن أفلاطون، كتبها آخر الشخصيات البارزة فى المدرسة الأفلاطونية الجديدة فى الفترة الكلاسيكية المتأخرة، وهو بروكليس ديادوكاس Proclus Diadochus (٤٠١-٤٨٥) . واستهل بلوتينوس Plotinus، وهو رائد هذه المدرسة ، الطريق لتبرير الفن على أسس أفلاطونية، وذلك من خلال إعادة تعريف المحاكاة، ففى جزء شهير فى الكتاب العاشر من الجمهورية كان أفلاطون قد هاجم الفن على أنه محاكاة لمحاكاة، فقد يصنع الصانع سريراً، مقلدا فكرة مجردة أبدية، أما الرسام فينظر فقط للمظهر الخارجى، ولا يحاكى إلا ما صنعه الصانع، ورغم أن بلوتينوس يقبل فكرة أفلاطون عن الأفكار الأبدية، فإنه يدافع عن الفن بقوله : إن الفنان لا يقلد المادى، ولكنه يقلد الروحى، وإن له رؤية، وليس مجرد ملاحظ [١٠]، وبينما يطبق بلوتينوس هذه النظرية على النحت، يطبقها تلميذه بروكليس على الشعر، وعلى الأخص هوميروس Homer ، رغم أنه عالج المسرح والملحمة على نحو مختصر.

وعلى الرغم من قوله بعنصر الرؤية فى الفن ، فإن بروكليس يؤيد اعتقاد أفلاطون فى وجوب استبعاد المأساة والملهاة من الدولة المثالية، والأسباب عديدة بالنسبة لهذه النظرة الأفلاطونية الجديدة، فالروح لها ثلاث حالات يمكن للفن أن يخاطب إحداها: المقدسة التى تقدم رؤية مباشرة للخير المطلق، والعقلانية التى تعالج الاتزان والاتساق، وتعلم البشر الأفكار الصحيحة، أما الحالة الثالثة فهى غير العقلانية التى تسعى لإثارة الانفعالات ومتعة الحواس، وعن هذه الحالة التى هى أدنى الحالات ، يقول بروكليس إنها كانت - على نحو ما رأى أفلاطون - محط اهتمام المسرح، ولهذا السبب أدانها، وفى الحقيقة ، يعتقد بروكليس أن كلاً من الكوميديا والمأساة، فيها من الأخطار لكل

قسم من أقسام الروح، فيتفق مع أفلاطون فى أنهما - على مستوى العواطف - يسمحان بالانغماس فى "ضحك غير مهذب" و " دموع نخجل منها" ولهذا يغذيان العواطف بدلا من تهذيبها، أما على المستوى الفكرى، فيرى - وهنا يأخذ المثل من أفلاطون مرة أخرى - أن الملهاة والمأساة تقدمان معلومات كاذبة عن الآلهة والأبطال ، وهكذا يربكون مفاهيم البشر الأخلاقية ، أما أعلى المستويات وأخطرها فيتمثل فى أنهما بمحاكاتهما العديد من الشخصيات التى تزين للروح التعدد، فتبعدها عن البساطة والتوحد اللذين يميزان كلا من الله والفضيلة (١١).

وهناك الدليل على أن الكتاب الكلاسيكيين المتأخرين أقاموا نوعين مختلفين إلى حد ما من التراث المسرحى، فالنحاة أمثال دوناتوس وإيفانثيوس - على غرار البلاغيين الرومان - أكدوا على الاهتمامات البنيوية والخصائص الأدبية للكوميديا والمأساة، أما الأفلاطونيون الجدد فقد أكدوا بدرجة أقل على البنية، وبدرجة أكبر على تأثير المسرح (مع إيمانهم بهدف أفلاطون المطلق بشأن طرد المسرحيين من الدولة المثالية).

وتتشابه هجمات رعاةِ الكنيسة على المسرح تشابها كبيرا مع هذا الاتجاه الأخير سواء فى أسلوب التنديد أو التأكيد على تأثير المسرح، وجاءت أولى الهجمات وأقواها وأعمقها مرارة من تيرتيليان Tertullian (٢٥-١٦م.) ، وأصبح مؤلفه عن المسرح De spectaculis ، منجما يقدم المادة لكل المذاهب المضادة للمسرح لقرون عديدة فيما بعد، ويستخدم تيرتيليان ثلاث محاورات أساسية ضد العروض المسرحية، إحداها فقط تشتمل على ما يمكن أن نسميه بنظرية للمسرح، فهو أولا يدفع بالدليل من الكتاب المقدس ضد العروض المسرحية، ثم يحاول إثبات طبيعتها الوثنية من حيث الجذور ومكان النشأة، والإمكانات، والاهتمامات، ويقدم بعد ذلك، عند دراسة تأثير العروض المسرحية ، نظرية مشابهة لنظرية الأفلاطونيين الجدد، وتقول هذه النظرية : بينما يأمر الله المسيحى أن يعيش فى دعة ورقة وسلام، يثير المسرح الخبل

والعواطف مشجعا بقدر كبير على عدم التحكم فى النفس" فليس هناك عرض مسرحى دون إثارة عنيفة للروح. (١٢).

واعتمدت التعليقات اللاحقة الموجهة ضد المسرح، إلى حد كبير، على تيرتيلليان، رغم أن تعاليمه قد لقيت بلا شك العون الزائد من الحماسة النقدية الرومانية العامة للنظام والاعتدال، كما أنها أدت إلى إحياء الاهتمام بأفلاطون، فيدين القديس جون كريسيستوم John Chrysostom (٣٤٧-٤٠٧) فى خطبته فى ذكرى عيد الفصح الشهير التى ألقاها عام ٣٩٩ السيرك والعروض المسرحية، ويدين أيضا رواد المسرح، لأنهم يتركون أنفسهم للحظات نشوة، ونزعات دنيوية ويهتمون اهتمامًا ضئيلاً بالروح حتى ؛ إنكم تجعلونها سجينة تحت رحمة انفعالاتكم" (١٣).

وفى الفترة نفسها تقريبًا تأتى إدانة أخرى، وبالشكل نفسه، لما يثيره المسرح من انفعالات من أوجاستين (٣٥٤-٤٣) فى مؤلفه اعترافات Confessions (٣٩٧) ، وكما هو معروف عن أوجاستين، يذهب بعيدا عن مجرد تكرار النتائج التقليدية، ليكشف عن انطباعاته الذاتية، مثيرا أسئلة مهمة عن تأثير للمسرح لا نجدها عند كتاب الكلاسيكية المتأخرة، فيرى أن حب المسرح "جنون بائس" يدفع بالإنسان إلى انفعالات يجب أن يتحاشاها، ويزيد فيتأمل ما يجعل الانفعالات جذابة: " ما الذى يجعل الإنسان يرغب فى أن يكون حزينًا وهو يشاهد أشياء مأساوية كئيبة لا يعانيها بنفسه ". ويشخص أوجاستين هذه المتعة بأنها انبهار مريض بالحزن، والحزن عاطفة جديرة بالاحترام إذا ما تزاوجت مع الشفقة والرحمة، عندما تكون دافعا للتخلص من سبب المعاناة، ولكن إذا كان الراثى يستمتع بالرثاء حتى إنه يريد لإنسان آخر أن يكون بائسا ، حتى يكون له هدف من هذه العاطفة، فذلك إفساد لشىء طيب ، إن هذا البؤس المشخص الزائف الذى لا يدعو السامع إلى التخلص منه، هو ما يقدمه المسرح (١٤).

وفى الجزأين الأول من كتاب مدينة الله The City of God (٤١٣) ، يمكننا أن نجد ملاحظات أكثر شمولا ، لكنها أقل إثارة من الناحية النظرية، وفيها يبدأ أوجستين دفاعه المهم فى أعقاب الغزو العربى لروما عام ٤١، فيجيب على الاتهام بأن هذه الغاية

كانت حكما من الإله جوف على مدينة أضعفها نمو المسيحية ، ثم تأتي التعليقات على المسرح الوثنى فى الكتاب الثانى الذى يحاول أن يثبت انهيار الأخلاق الرومانية، والانتهاكات الأخلاقية للآلهة الوثنية ذاتها، ويستشهد أوجستين بالواعظين منددا بفسق المسرح لأنه شكل من أشكال تحدى السلطة والآلهة قدمه هؤلاء الذين أقاموا واستمتعوا كما هو معروف بهذه العروض، ويهتم أوجستين باستبعاد أفلاطون للشعراء، ويوافق كذلك على العقوبات القانونية الرومانية ضد الممثلين، وينظر أوجستين إلى المأساة والملهاة على أنهما أقل الأشكال المسرحية التقليدية التى يمكن الاعتراض عليها لأن كلاً منها، على الأقل، مازال يحتفظ بعفة اللغة، رغم أنهما أحيانا تعالجان موضوعات مشكوك فيها، ويلاحظ – رغم قبوله – أنه بسبب جمال اللغة، فإن هذه الأعمال مازالت تقرأ، باعتبارها جزءا من التعليم الحر.

وكان أوجستين هو أول شخصية بارزة فى بدايات الكنيسة، يطبق ما يشبه طريقة نقدية للمسرح، وعندما تحدث رعاة الكنيسة فيما بعد (مثل سيلفيان فى القرن الخامس) عن المسرح، فإنهم فعلوا ذلك كى يشجبوا فسق المسرح فقط، هذا ولم يميز هؤلاء الكتاب كثيرا بين الأنواع المختلفة للعروض المسرحية – بين المسرح التقليدى أو العروض الصامتة، أو السيرك ، أو غيرها، وهناك إشارات إلى الكوميديا والمأساة بعد أوجستين ، ولكن الدليل يتضاءل كثيراً على صلة هذه الإشارات بالمسرح، ولم يأت عصر بواثيوس Boetius (٤٨٠–٥٢٤م.) إلا وأصبحت المأساة تستخدم لوصف نوع أدبى سردى، ولس دراميا : " إن غويل المآسى لا ينعى سوى الحظ السيئ، الذى لا يبقى على أحد ، فيقلب دولا سعيدة رأسا على عقب" [١٥]. هذا هو مفهوم المأساة الذى كان شائعا أثناء العصور الوسطى.

حواشى الفصل الثانى

(1) Quoted in Lane Cooper, *An Aristotelian . Theory of Comedy* (New york, 1922), 224.

(2) Cicero, *Oratory and Orators* 2 62, trans. J.S. Watson (London, 1855), 295.

(3) J.H.W. *Atkins, Literary Criticuism in Antiquity* (Cambridge 134), 2 : 138.

(4) Quintilian, *institute of Oratory, 10-168-69, trans J.S. Watson* (London, 1871), 2: 261.

(5) Plutarch, *Morals, ed. .W.W Goodwin* (Boston, 1878), 3:11-14.

(6) Quintilian, *Institute*, trans, Watson, 1: 29.

(7) Evanthius *De fabula, trans*, O.B. Hardison, Jr., in *Classical and Medieval Literary Criticism* (New york, 1974), 305.

(8) Quotedn Cooper *Aristotelian Theory*, 86.

(9) Ibid, 83.

(10) Plotinus, *Enneads* 1.6, "Beauty, " trans. Stephen MacKenna (London, 1969), 63.

(11) Prochuls, *Commentaire sur la République, trans,* Q-J. Festugière, 3 vols. (Paris, 1970, 1 : 68 -69.

(12) Teruilian, "Spectacles, " trans, Rudolph Arbesmann, in *Disciplinary, Moral, and Ascetical Works,* (New York, 1959), 83.

(13) St. John Chrysostom, *Oeuvres*, trans, L'abbé J. Bareile, 21 vols. (Paris, 1864-76), 10-488.

(14) Augustine, *Confessrions*, trans, E.B. Pusey (New york, 1950), 3.2-4.

(15) Boethius, *The Consolation of Philosophy,* trans, H.F. Stewant.(London, 1918), 181.

الفصل الثالث

العصور الوسطى

تعطى الكتابات النظرية والنقدية للعصور الوسطى الأولى كثيرا من اهتمامها للرمز والتفسير فى الكتاب المقدس، وتطبق مناهج هذه الدراسات على الشعراء الكلاسيكيين وخاصة فيرجيل Virgil ، والملاحظات الخاصة بالمسرح قليلة، وغالبا ما تكتفى بإعادة صياغة ملاحظات الكتاب الكلاسيكيين المتأخرين، وأثناء هذه القرون أصبح للإمبراطورية الشرقية وعاصمتها فى إسطنبول أهمية فى استمرار الثقافة الكلاسيكية، فبعد القرن السادس وعندما استولى الغزاة على المناطق اللاتينية، أصبح للشرق شخصية فيها ملامح إغريقية، وأصبحت اللغة الإغريقية هى اللغة الرسمية المقبولة غالبا، ونتيجة لهذا بقْى النقد الإغريقى طوال القرون التالية العديدة بين باحثى إسطنبول، بينما انحصر عمل الكتاب فى الغرب، وبصورة أكبر ، داخل الأدب اللاتينى.

ومن هنا نجد عند الباحث البيزنطى جون تسيتيز John Tzetes (١١١٥ – ١٨٠٠م) ملاحظات عن المأساة والملهاة تبين بوضوح تراثا من المصادر الكلاسيكية الإغريقية، فيصف الملهاة على أنها "محاكاة لفعل ... يطهر من الانفعالات، ويؤكد على الجوانب الإيجابية فى الحياة، ويغلفه مزيج من الضحك والمتعة". أما المأساة فتهتم بالأفعال" التى مضت، رغم أنها تقدمها كما لو كانت تحدث الآن"، بينما تشتمل الملهاة على تصورات خيالية، لشئون الحياة العادية، والفارق بين "النقل" فى المأساة، و "الخيال"

فى الملهاة لا يأتى من أرسطو، ولكن يبدو أنه مشتق من مصدر سكندرى أو أثينى، وهدف المأساة ، كما يقول تسيتيز هو جعل السامعين يندمون، أما الكوميديا فتجعلهم يضحكون، وهدف الكوميديا هو التوازن الاجتماعى، فالملهاة تسخر من المحتال، وفاعل الشر، والإنسان الخطر، "ومن أجل الباقين تسوى بين الجميع فى لياقة ، لهذا فإن المأساة تفكك الحياة، بينما تنشئها الملهاة وتجعلها متينة" (١).

وأثمرت الحقبة الكارولنية (من القرن الثامن إلى العاشر الميلادى) فى الغرب ازدهارا فى الشعر والتعليق النقدى على الأدب الكلاسيكى المسيحى، بينما كان الاهتمام بالمسرح قليلا، لكن الاهتمام المتزايد بدوناتوس وهوراس ضمن أن يحظى هذا النوع الأدبى بقدر من الاهتمام من حين لآخر، وأوضح النماذج هو تعليق لمؤلف كارولينى على فن الشعر لهوراس، والذى يعالج جزء كبير منه المسرح بالضرورة ، طالما أنه يقدم تعليقا على كل سطر فى فن الشعر، وواضح أن مفهوم المؤلف للعرض بسيط، والنموذج عنده يأتى من الإلقاء الأدبى، والجوقة مجموعة ممن يتمنون الخير، لكنهم لا يؤدون دورا فى الحدث سوى أنهم يسمعون الإلقاء، والقاعدة فى الفصول الخمسة مشروحة على هذا النحو الغريب "الفصل الأول للمتقدمين فى السن، والثانى للشباب، والثالث للعجائز من النساء، والرابع للخادم والخادمة، أما الخامس فللقواد والساقطة" (٢).

وفى القرن الثانى عشر تزايد الاهتمام بالنظرية الأدبية فى الغرب، ورغم الدراسات التى توحى عناوينها الواعدة بتشابه مع فن الشعر لهوراس، مثل فن الشعر **Ars versificatoria** ل: ماثيو من فيندوم **Matthew Vendome** (١١٧٥م) ، وفن الشعر الجديد **Poetria nova** ل : جيوفرى من فينساوف **Jeoffrey of Vensauf** (١٢٠٠)، وفن الشعر **Ars poetica** ل : جيرفاس من ميلشيلى **Jervase of elcheley** ، فإن هذه الدراسات اهتمت بالأسلوب والبديع، وتجاهلت أو قالت القليل عن الدراما ، وعلى أية حال فقد أعيد تناول الموضوع مرة أخرى فى نقد القرن الثالث عشر، عندما بدأ الأفلاطونيون الجدد ونجاة العصور الوسطى المتقدمة، فى مواجهة الأسلوب المدرسى

الأكثر منطقا، وكانت قوة الدفع العظيمة لهذا التحول هى ترجمة أرسطو فى النصوص والتعليقات العربية، وكانت الوثيقة الأساسية فى النظرية الأدبية هى تعليق للباحث العربى العظيم ابن رشد Averroes (١١٢٦ - ١١٩٨م) على فن الشعر لأرسطو، وترجم هذه الوثيقة إلى اللاتينية فى عام ١٢٥٦، هيرمانوس أليمانوس Hermannus Alemannus ، وفى تقديمه للعمل يميز هيرمانوس بين اتجاهين أدبيين تقليديين فى الشعر، أحدهما مأخوذ عن شيشرو، وهو يدرس الشعر باعتباره فرعا من البلاغة، لهذا يهتم بالفلسفة الأخلاقية أو العملية، والآخر مأخوذ عن هوراس، ويقول إن الشعر فرع من النحو ، ويتعامل معه من خلال قواعد الأسلوب، ويرى هيرمانيوس أن أرسطو قدم لنا بديلا ثالثا يجعل الشعر فرعا من المنطق، الذى تتحقق فيه بعض الغايات من خلال التوظيف الصحيح لأدوات الشعر، والحق أن هذه الغايات كانت تعليمية بالضرورة عند هيرمانيوس وابن رشد، ومن هنا كانت الطريقة الجديدة ، وبشكل عام، تبريرا للتلقين الأخلاقى لشيشرو.

ورغم أن ابن رشد استخدم عدة مصطلحات كترجمة تقريبية لكلمة محاكاة Mimesis (وترجمها هيرمانيوس فهم أو تمثيل أو تقليد) ، فإن المصطلح الأرسطى كان غريبا تماما بالنسبة له، فلم يستوعبه، ووجد فى الفصل الرابع من فن الشعر اقتراحا بأن الشعر يتأتى فى الأصل من "أشعار المديح" و "أشعار الذم"، فيبدأ ابن رشد هكذا ويقول "كل قصيدة، وكل الشعر إما أن يكون مدحًا أو ذمًا، والمأساة مثال للحالة الأولى، والملهاة مثال للحالة الثانية، وبهذه الطريقة يجعل ابن رشد التلقين الأخلاقى أساسًا لتفسيره ، مضيفا ذلك للاهتمام النقدى، الذى نجده طوال القرون العديدة اللاحقة ، معطيا وبشكل خاطئ - فى تقديرنا - أساسا أخلاقيا لأرسطو.

ويشرح ابن رشد فى جزء تال العلاقة بين المحاكاة والتعليم الأخلاقى، فيقول إنه "طالما أن المحاكين وصناع المشابهة يرغبون من خلال أعمالهم فى دفع الناس إلى خيارات معينة، فعليهم إذن أن يعالجوا موضوعات توحى إما بالفضيلة أو الرذيلة، ومن

هنا أصبحت الفضيلة والرذيلة أساس كل من الفعل والشخصية، ولا هدف للتمثيل سوى التشجيع على ما هو صحيح ، ورفض ما هو خسيس" (٣).

ويبدو أن مثل هذا التفسير لابد وأن يؤدى إلى فكرة العدالة الفنية، فيثاب الخير ويعاقب الشرير، لكن ابن رشد يأخذ الطريق الأصعب ، محاولا التوفيق بين هذه الوظيفة الأخلاقية ، والبطل الأرسطى الذى يعانى البؤس وسوء الحظ :" دون سبب" كما يقول ابن رشد، الذى لا يعطى اهتماما للخطأ المأساوى Hamartia ، لكنه على العكس يقول إن المأساة " تثير الانفعالات الحيوانية مثل الرثاء والخوف، والأسف، لأن مجرد وصف الفضيلة لن يثير الروح، ومثل هذه الإثارة وحدها قد تجعل الروح مستعدة لقبول الفضيلة بالفعل" (٤).

ويصف ابن رشد إثارة الانفعال بأنه جزء من ثلاثة أجزاء فى الفعل المأساوى، والآخران هما الإيحاء والمباشرة، اللذان يماثلان الانقلاب والاكتشاف Reversal and Recognition ، وتعرف هذه المصطلحات من خلال اصطلاحات أخلاقية، فالمحاكاة المباشرة " تعالج الشىء ذاته " بمعنى أنها تبين الأشياء الجديرة بالمديح، والمحاكاة غير المباشرة تبين " نقيض ما يمدح، دافعة الروح لأن ترفضه وتكرهه" وهذه الأجزاء الثلاثة تشكل معادل ابن رشد للحبكة والفعل عند أرسطو والأجزاء الأخرى للمأساة هى الشخصية وبحر القصيدة والموسيقى ، والدرس ، ويظهر استبدال المشهد بالدرس - وبوضوح - كيف كان ابن رشد بعيدا عن المفهوم المسرحى لفكرة المأساة، فالعرض عنده يعنى فى المقام الأول نوعا من القراءة العامة التى لم يحترمها كثيرا، والشاعر الماهر عنده " لا يحتاج إلى أن يزيد من شهرته من خلال أسباب خارجية مثل الإشارات الدرامية وتعبيرات الوجه، وهؤلاء الشعراء الذين يظهرون البراعة (رغم أنهم حقيقة ليسوا بشعراء) يستخدمون مثل هذه الوسائل" (٥)، ويمتدح ابن رشد الوحدة والتماسك والاتساق لا لذاتها، ولكن لأنها تجعل العمل أكثر تأثيراً فى خدمة هدفه الأخلاقى، وعلى المنوال نفسه، يجب الأخذ بالاحتمالية والضرورة ، لأن الأفعال المشابهه لأفعال الحياة الحقيقية هى التى يحتمل أن تقدم الإثارة السليمة للروح.

وبهذه الصيغة الغريبة دخل فن الشعر لأرسطو الفكر النقدى للعصور الوسطى، لكننا لا يجب أن نلقى بعبء القراءات الخاطئة التى ميزت النقد اللاحق، على الباحث العربى ومترجمه الأمين، فعلى العكس ، نال عمل ابن رشد القبول، لأنه انسجم تماما مع اتجاهات نقدية كانت بالفعل سائدة ، ويقول هيرمانيوس فى مقدمته، إنه فكر فى ترجمة أرسطو مباشرة ، ولكن بسبب صعوبة المفردات، وأسباب أخرى عديدة "تحول إلى ترجمة ابن رشد الشاملة المتسقة" وبعد خمسة وعشرين عاما فى ١٢٧٨ قدم بالفعل ويليام موبريك William of Moerbeke ، وهو أسقف مدينة كورينث ترجمة أمينة إلى حد معقول من اللاتينية ، لكنّها لم تكن ترجمة أرسطو التى تود سماعها نهايات القرن الثالث عشر، لأن ترجمة هيرمانوس كانت قد انتشرت وتزايد الاستشهاد بها، وطبعت فى ١٤٨١، بينما لم تحرك ترجمة ويليام موبريك ساكنا، ولم تطبع حتى القرن العشرين.

وأول محاولة مهمة تطبق قواعد أرسطو كما فسرها ابن رشد كانت – كما يبدو – فى التعليقات الشاملة على دانتى التى كتبها بينفينيتو مواطن إيمولا، وحاولت هذه التعليقات أن تثبت أن الملهاة الإلهية عمل يتفق تمامًا مع قواعد أرسطو ، فتتحرك من اللوم فى الجحيم Inferno إلى المديح فى الفردوس Paradiso ، وتشتمل حتى على نوع من الإيحاءات التى قال بها ابن رشد، فاليأس ، مثلا، فى الجحيم يمكن رؤيته على أنه انعكاس غير مباشر للأمل فى المطهر Purgatorio .

وليس هناك دليل على أن دانتى نفسه فكر فى عمله على هذا النحو، والأصداء الضعيفة لأرسطو التى يمكن أن تكون موجودة فى Epistle to can Grande della Scala (١٣١٥)، تظهره أكثر توافقا مع الأفكار التقليدية عن الملهاة والمأساة التى وصلت إلى العصور الوسطى من خلال دوناتوس والنحويين ، وطبقا لهذا التراث تعالج الكوميديا – التقليدية وليست الأخلاقية – مواطنين بعينهم ، وتكتب بأسلوب متواضع، وبدايتها غير سعيدة ، لكنها تنتهى نهاية سعيدة، أما المأساة ، فتتناول الملوك والأمراء، وأسلوبها راق، وبدايتها سعيدة، ونهايتها غير سعيدة ، ويحدد جوانيس جانونيس من

بالبيس Johannes Januensis de Balbis ، وهو معاصر لدانتى، فى مؤلفه الكاثوليكى The Catholican ، فى قائمه هذه النقاط الثلاثة المميزة (٦).

ويتعرض خطاب دانتى بسرعة لشخصيات الكوميديا والمأساة ليركز على لغة الأنواع الأدبية وبنيتها، فالمأساة "تبدأ فى هدوء وعلى نحو يدعو للإعجاب، لكن نهايتها بشعة مخيفة (ويفسر أغنية الكبش الإغريقية على أنها إشارة إلى هذا المعنى – فهى كريهة مثل الكبش)، أما "الملهاة" فهى تقدم بعض التعقيدات المزعجة ، لكنها تأتى بموضوعها إلى نهاية سعيدة ، واللغة فى المأساة "رفيعة وراقية" وفى الملهاة "سهلة وبسيطة" (٧). وهكذا يبدأ عمل دانتى العظيم عند حدوث جهنم الكريهة البشعة، وينتهى فى الجنة، أكثر من هذا "كتبت الملهاة الإلهية بالعامية، ولهذا تصنف كملهاة، وتختلف نقطة الارتكاز هنا عن تلك التى عند ابن رشد ، رغم أن هناك افتراضا مشتركا، وهو أن الملهاة والمأساة مصطلحان يطبقان على أنواع أدبية متعددة ،واختفت تقريبا الدلالات المسرحية عند المؤلفين.

ولقد أعطى التأثير الواسع لدانتى فى القرن التالى تأكيدا آخر لهذه التفسيرات الراسخة فى العصور الوسطى عن الملهاة والمأساة، والتى التزم بها تماما، وبوضوح، تشوسر Chaucer، وفى ترجمته لبوإثياس (١٣٧٨) يفسر الجزء الخاص بعجلة الحظ، على نحو يتفق مع هذا التراث النقدى : " فالمأساة يحدث فيها خطأ وفترة من الرخاء، تنتهى بفاجعة" (٨). ويلاحظ خطاب بتاريخ ٤ مايو ١٤٤٤ ، من دون لوبيز، وهو مركيز سانتيلانا، أن الأنواع الأدبية التقليدية هى المأساة والملهاة، والمسرحية الساخرة، فتتضمن المأساة "سقوط الملوك والأمراء، الذين يولدون فى حال سعيدة، ويعيشون هكذا لوقت طويل ثم يتغير بهم الحال إلى انهيار يدعو للرثاء"، أما المسرحية الساخرة فإنها عمل " يسخر وبقوة من الرذائل ويمدح الفضائل" والملهاة " تبدأ بمحنة تجد طريقها للحل فى الوسط، لتنتهى فى هناء ورضا وسعادة" (٩).

ويبدأ ظهور تراث مسرحى قوى فى أواخر كنيسة العصور الوسطى متناقض مع وجود الشك فى الفن عند رعاة الكنيسة الأوائل، وعلى أية حال، فلقد اشتركت وجهتا

النظر الجديدة والقديمة فى أن المسرح تعليم، وأكد تيرتيلليان وأوجستين على الصور والموضوعات، والاهتمامات الوثنية للمسرح الكلاسيكى، ولكن السؤال هو : ألم تستطع جاذبية المسرح وخطورتها عندما كانت تلقن هذه القيم، أن تتحول إلى شىء جيد، خاصة إذا ما تحولت إلى اهتمامات وموضوعات مسيحية؟ لقد كان هذا بالتحديد هو هدف ساكسون نان هروتسفيتا (٩٣٥ - ٩٧٣م)، وتعبر المقدمة التى كتبتها لمجموعة مسرحياتها الملهاوية عن اهتمامها بهؤلاء الذين استهوتهم " الأفعال الإجرامية" عند قرائتهم لتيرينيس، وتقترح، لمواجهه هذا التأثير الشرير، " الاحتفال بعفة العذارى المسيحيات، مع استخدامنا للشكل الفنى نفسه الذى اعتاده القدماء فى تصوير الأعمال المخجلة للنساء الساقطات[١٠].

وهؤلاء الذين بدأوا فى التأكيد على العناصر المسرحية فى الجمهور نفسه، كانت لهم أهميه أكثر فى تطور المسرح الدينى اللاحق. هذا المفهوم ، كما يقول أملاريوس أسقف ميتز (٧٨٠-٨٥٠)، طبقه أحد تلامذته وهو هونوريوس فى مسرحيته Gemma Animae (١١٠٠)، وكلماته تؤكد هنا على الجانب التعليمى : " من المعروف أن هؤلاء الذين قدموا المآسى، فى المسارح، قدموا للناس من خلال إشارات، أحداثا بين قوى متصارعة، ومع هذا، يجب على كتاب المأساة عندنا أن يقدموا مع هذا، للمسيحيين فى مسرح الكنيسة، إشارات عن كفاح المسيح، ويجعلوا هذه الإشارات تتضمن نصر المخلص"[١١].

وانعكست مثل هذه الاهتمامات انعكاسًا واضحًا على تطور المسرحيات السلسلة، التى وعى مؤلفوها تماما أن مثل هذه العروض، لا تجعل قصص الإنجيل أكثر حيوية وتأثيرا فقط، بل تجعله أيضا أكثر إثارة، وهكذا توافق مسرح العصور الوسطى مع هدف هوراس "الإمتاع والتعليم" كما نرى بوضوح فى وصف الطبيب لشخصيته فى Ludus Coventiae :

للتلميذ الجاهل أقف معلما

وعن هذا الموكب أقدم المعلومات

وفى عرضى الآن للمتعلمين

أمنح المسرات[١٢].

حواشي الفصل الثالث

(1) Quoted in Lune Coper, Introduction, in *An Aristotelian Therory of Comedy* (New York, 1922), 86.

(2) *Scholia*, 1. 190,quoted by O.B. Hardison, in *Classical and Medieval Literary Crlti-cism, ed. A. Preminger* et al. (New York, 1974), 288.

(3). "The Middle Commentary of Averroës of Cordova on the *Poetics* of Aristorte, " trans. O.B. Hardison, in ibid., 351.

(4) Ibid.m 361 -62.

(5) Ibid., 360.

(6) See Wihelm Cloëtta, *Beiträge zur litteraturgeschichte des Mittelaters under der Renaissance,* 2 vols. (Hall, 1890 -92), !:28.

(7) *A Translation of Latin Workes of Dante Alighieri,* trans, Anon, (New York , 1904), 349.

(8) Gloss to bk. 2.2, line 50, Geoffrey Chaucer, Works, ed. Walter Skent, 6 vols. (Ox-ford, 1894), 2 :28.

(9) Don Inigo Lopez dee Mendoza, *Obras* (Madrid, 1852) , 94.

(10) Hrostsvitha, *Opera* (Leipzig, 1906),113.

(11) *Patrologiae cursus completus : Patrologia lattina* (Paris, 1844- 64), 172, 570, trans.David Bevington, in *Medieval Drama* (Boston, 1975), 9.

(12) *Ludus Coverntriae,* ed. K.S. Blocke, Early English Text Society, e.s. 120 (1922),269

الفصل الرابع

عصر النهضة الإيطالية

إن قصة النقد المسرحى فى عصر النهضة الإيطالية، هى بالضرورة قصة إعادة اكتشاف أرسطو، واتخاذ" فن الشعر" الذى كتبه مرجعا رئيسيا يرجع إليه فى النظرية الدرامية، مع محاولات ربط هذا العمل بالتراث النقدى المستقر سلفا، وكان أرسطو معروفا، وأعماله يشار إليها، طوال العصور الوسطى إلا أن سمعته لم تكن تطاول سمعة هوراس أو شيشيرو وكوينتيليلتينا، وأفلاطون ، ولا حتى دوناتس، وحتى مؤلفه فن الشعر ذاته، ضاع بالنسبة للغرب إلى أن جاءت ترجمة هيرمانيوسس لابن رشد على الأقل بنسخة مشوهة لتصبح محط اهتمام بعض الباحثين.

وفى نهاية القرن الخامس عشر، جاء جورجيوفالا Giorgio Valla (١٤٩٨)، بالترجمة اللاتينية، وبنص إغريقى نشر فى ١٥٠٨ فى البندقية، مما وضع أخيرا نسخا سليمة إلى حد كبير، من فن الشعر، فى متناول باحثى عصر النهضة، ولكن لم يكن هناك التزام كامل بهذه الترجمات، فكما رأينا كيف أن مفاهيم العصور الوسطى المتأخرة عن طبيعة كل من المأساة والملهاة ووظيفتهما قد تطورت نتيجة توافق بين عناصر من البلاغيين اللاتينيين، والنحاة الكلاسيكيين المتأخرين، وهؤلاء بدورهم لم يتواءموا فى يسر مع نص مكتشف حديثًا، وظل التفضيل الواضح، ولقرن من الزمان على الأقل، للنص الذى قدمه ابن رشد فيذكر بيترو بومبونازى Pietro Pomponazzi مثلا، ابن رشد مبرراً خيالات الشعراء: " إنهم يقولون الأكاذيب حتى نصل للحقيقة، وحتى نعلم العامة الجاهلة، التى لابد أن توجه إلى الخير، وتبعد عن الشر"[1].

وكان الرأى السائد عند نقاد بدايات القرن السادس عشر الإيطاليين، هو أن التراث الكلاسيكى كان تراثا متناغما فى مجموعه، وأن التناقضات والتضاربات الظاهرة كانت نتيجة القراءات الخاطئة، والترجمات غير السليمة، أو العيوب فى النصوص الباقية، ولهذا تعهد نقاد القرن السادس عشر بالمهمة الضخمة وهى ترجمة أرسطو وتقديمه على نحو سلس منطقى، مستخدمين مصطلحات كانت من قبل قد استقرت فى التراث اللاتينى، مع التأكيد على التلقين الأخلاقى، وفى تعليق باراسيو Parrasio على فن الشعر لهوراس (١٥٣١)، ترددت ملحوظة أن هوراس اشتق كل أفكاره من نيوبتوليموس وأرسطو، وترددت هذه الملحوظة فى العديد من أعمال الحقبة نفسها، وهناك لمسات أرسطية فى الأجزاء الأربعة الأولى من فن الشعر لتريسينو Trissino (١٥٢٩)، وفى فن الشعر التى كتبها دانيلليو Daniello (١٥٣٦) ويبدو أن هذه الأعمال تأخذ من دوناتس أكثر من الإغريق، ويأتى التلقين كهدف أول، ومن المحتمل أن يكون أول ناقد يستشهد بأقوال أرسطو، وبشكل كبير، رغم أن ذلك كان فى تعليق على هوراس، هو فرانسيسكو فيليبى بيديمونتو Francesco Filippi Pedemonte فى ١٥٤٦، وتظهر فى هذا التعليق كل مفاهيم المحاكاة والوحدة، وتعريفات المأساة والملهاة، والاحتمالية، والضرورة الفنية، رغم ارتباطها بأفكار هوراس.

وأول تعليق مهم نشر على أرسطو نفسه، كتبه فرانسيسكو روبيرتو Francesco Robortello (١٥٦٨ - ١٥١٦) الذى شغل كرسى البلاغة فى العديد من الجامعات الإيطالية الرائدة، وفى عام ١٥٤٨، وهى السنة نفسها التى نشر فيها تعليقه، تولى مهام الأستاذية فى جامعة البندقية، ولقد جمع التعليق كل التعليقات المتناثرة عن فن الشعر التى كتبها الآخرون عبر السنوات العشرون الماضية عن الاتجاهات العامة التى أخذ بها النقاد اللاحقون.

ولعل أكثر المشاكل إلحاحًا فى التوفيق بين أرسطو وهوراس كانت فى ما يتعلق بالمحاكاة ، ورغم أن فكرة المحاكاة كهدف فى حد ذاته جاءت من أرسطور، فإن تأكيد

روبيرتو على المحاكاة كهدف فى حد ذاتها، أقل من تأكيده عليها كمتعة للمشاهد : " ما هو الهدف الآخر، إذن، الذى يمكن أن نقول إن الموهبة تحققه، سوى الإمتاع، من خلال التمثيل والوصف ومحاكاة كل فعل إنساني، وكل عاطفة، وكل شىء ، حيًا كان أو غير حى"(٢).

ومن خلال التأكيد على تأثير عامل الإمتاع فى المحاكاة، يستطيع روبيرتو التوفيق بين أرسطو وهوراس، وبعد ذلك مباشرة يضيف الناقد الإيطالى أن الإفادة أيضًا موجودة، والطريقة التى تتحقق بها هى الطريقة التقليدية لأن محاكاة الفضلاء من الناس ومدحهم يحث الناس على الفضيلة، بينما تردعهم محاكاة النشر وإدانته. وهكذا تستبدل الأغراض البلاغية بأغراض أرسطو الجمالية، فالمتفرج أساسًا لا يحصل على المتعة من الوحدة والسمات الشكلية للعمل، ولكنه يتلقى التوجيه الأخلاقى، من العناصر التعليمية المتعددة، والحبكة والشخصية تدلان فى الأصل على أفعال أو سمات الشخصية، التى تؤدى إلى الفضيلة أو الرذيلة، ومن ثم للسعادة أو الشقاء.

ولابد من ملاحظة أن روبيرتو يبقى على فكرة العرض داخل النظرية المسرحية، فالمحاكاة فى المأساة يمكن دراستها بطريقتين : " إما أنه مشهد يقوم به ممثلون، أو أنه شىء قد كتبه الشاعر"(٣)، وتؤكد الطريقة الأولى – كما يقول روبيرتو – على الحدث، أما الثانية فتؤكد على الشخصية ، وفى كلتا الحالتين سيقتنع المشاهد بالتطور الأخلاقى، فقط عندما يبدو أن ما يتعرض له من تجربه له علاقة بالحياة كما يعرفها، وهكذا تصبح نفعية هوراس تبريراً لاحتمالية أرسطو : " وبشكل عام، يكون للمشابهة مع الواقع قوة تأثير وإقناع بقدر ما فيها من صدق"(٤)، وعبارة أرسطو " الأشياء كما يجب أن تكون"، تفسر ليس على أساس فلسفى أو جمالى، ولكن على أساس بلاغى أخلاقى، وهذا الربط بين المشابهة مع الوقع والتلقين الأخلاقى، سيصبح، كما سنرى، واحداً من الأركان الرئيسية فى النظرية الكلاسيكية الفرنسية الجديدة.

وهناك العديد من الأفكار الثانوية العديدة ملحقة بتعليق روبيرتيللو ، وإحداها عن الملهاة، وهى فى الأساس، وببساطة، إعادة صياغة ماقاله أرسطو فى فن الشعر، مع

استبدال المأساة بالملهاة، وتكرار ما يراه روبيرتيللو مشتركا بين الاثنين، وتميز الأنواع الأدبية من حيث الموضوع، فتتناول الملهاة شخصيات من العامه مبتذلة ، والمأساة تتناول شخصيات أسمى، وفيما يعن بأجزاء الملهاة، وأنواع الحبكة، والاكتشاف ، والشخصية، والفكر، واللغة ، يتبع روبيرتيللو أرسطو إلى حد كبير، رغم أنه يؤكد أكثر على الملاءمة والمشابهة، وتتجه المقالة فى النهاية إلى دوناتس وهوراس كمرجعين بالنسبة لإجزاء الملهاة، وقاعدة فصولها الخمسة، وفكرة أنه لا يسمح للشخصية فى الكوميديا بالدخول أكثر من خمس مرات (وأقل للمأساة).

وخلاصة القول تحقق تواءم أرسطو للنظرية الأدبية السائدة فقط من خلال تعديل جذرى للنص الأصلى، وهو أقل مما لو أعدنا الصياغة على طريقة ابن رشد فى تفسير المفاهيم الرئيسية، فيختفى تأكيد أرسطو على الوحدة الفنية، طالما أن الهدف ليس هو التأثير الفنى، ويتم تحليل الأجزاء المختلفة للعمل وفق تأثير كل منها فى إقناع أو إمتاع المشاهد، وتطبق أفكار هوراس عن اللياقة والملاءمة، على كل جوانب الدراما، على افتراض أن أفراد الجمهور سوف يقتنعون، وسوف تحركهم الأحداث والشخصيات، واللغة التى تتفق والمفاهيم الموجودة مسبقا، والاهتمام بالمشابهة مع الواقع يفسر تعليق روبيرتيللو على ملحوظة أرسطو أن المأساة تحاول أن " لا تزيد عن دورة واحدة للشمس، أوما يقرب من ذلك"، ويفسر روبيرتيللو ذلك بأنه لابد وأن يعنى منذ طلوع الشمس إلى غروبها وليس يوم به أربعة وعشرين ساعة، لأن الناس لا يتحركون أو يتحدثون فى الليل، وعلى هذه النقطة بالذات أقام أول تعليق على أرسطو فى عصر النهضة،الاتجاه العام لكل هؤلاء الذين جاءوا فيما بعد.

وشهد العام التالى (١٥٤٩) أول ترجمة لأرسطو باللغة العامية، قام بها بيرناردو سيجنى **Bernardo Segni** ، وفى عام (١٥٥٠) نشر برتوموليو لومباردى **Bertolomeo Lombardi** وفينسينزو ماجى **Vincenzo Maggi** تعليقا جديداً مقلدين فى ذلك روبيرتيللو ، ورغم أن المنهج العام والمفاهيم الرئيسية ليست مختلفة، بشكل حاد، فإن هناك بعض التوضيح والتعديل، فيعالج التطهير بتفصيل أكثر، ويقدم نظرية أن الشفقة

والخوف ليستا هما للعواطف نفسها المتطهر منها، ولكنهما وسائل لتطهير الروح من علات أخرى ذات طبيعة اجتماعية ، كالطمع أو الشهوة، وأن هناك بعض الأجزاء فى المأساة تعطى المتعة، لكن التلقين يظل هو الهدف النهائى، ويرى التعليق الجديد - وفى هذا يختلف عن روبيرتيللو - أن التلقين يوجه إلى العامة، وليس إلى صفوة الجمهور التفاهم، وهذا يؤدى إلى التأكيد الأكبر على الاحتمالية والمشابهة مع الواقع، واللتان تفسران الآن على أنهما ما يقبله جمهور العامة، وطالما أن هدف الشاعر هو أن " يعلم السلوك السليم، سواء تحقق هذا فى نفوس الناس من خلال قصص مختلفة أو حقيقية، فإن رغبته قد تحققت، ولكن لأن الشاعر لا يستطيع أن يحقق هذا الغرض دون أن يحصل على تصديق المتفرج، عليه إذن أن يتبع الرأى العام فى هذا الصدد"[٥]، لهذا يجب أن تكون الحبكات معروفة سائغة، أو يمكن قبولها بسهوله، والمنطق نفسه يمكن تطبيقه بالنسبة للشخصيات وأسلوب اللغة.

وهذا يؤدى إلى مفهوم اللياقة Decarum، وإلى مفاهيم أخرى عديدة تحدد الشخصية ، وهى مفاهيم جوهرية فى النظرية الكلاسيكية الجديدة : مثل مراعاة مبادئ الأخلاق، والمواءمة، والعمومية، ومراعاة مبادئ الأخلاق هى الهدف، أما الوسائل فهى المواءمة والعمومية، فلابد أن يحاكى الشعراء أفضل الناس، وأن يجعلوا منهم نماذج تحتذى عند تصوير سلوكياتهم ، بمعنى أنهم يجب أن يعبروا عن أعلى درجات الاستقامة فى الشخصية عند هؤلاء الأشخاص الذين يحاكونهم"، ولكنه إذا ما أريد لهذه النماذج أن تكون مؤثرة، فلابد لها أن تكون عامة ومحتملة، لأن الشاعر يتناول الشامل ، فإذا ما قدم الشاعر ملكًا يقول أو يفعل شيئًا ما، فيجب أن يكون ما يقوله أو يفعله متوائمًا مع هذه الأشياء التى تتعلق عادة، وبالضرورة - بالملوك".

وهكذا يوحى التأكيد على المصداقية بالالتزام الصارم بالزمن الحقيقى ، وطالما أن كلا من المأساة والملهاة تحاولان الاقتراب من الحقيقة بقدر الإمكان ، فإن المتفرج يمكنه بصعوبة أن يقبل أشياء تحدث فى شهر، وتقدم له فقط فى ساعتين أو ثلاث

ساعات، فإذا ما عاد رسول أرسل إلى مصر بعد ساعة، فأين هذا المتفرج الذى " لن يصفر ويبدى استهجانه للممثلين على المسرح، ويحكم على الفعل الذى يصيغه الشاعر بأنه ينقصه المنطق."(٦).

وأول نظرية عامة للدراما فى عصر النهضة، كتبها المؤلف المسرحي، جيامباتيستا جيرالدى Giambattista Giraldi ، أو سينثيو Cinthio (١٥٠٤ - ١٥٧٣)، وكانت مقارنة بين المأساة والكوميديا Disenrso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie وكما هو الحال، أخذت موقفا أقل تشدداً من تلك النظريات التى قدمها هؤلاء النقاد الذين لم يكونوا ممارسين للفن، ونشر هذا المقال فى عام ١٥٥٤، إلا أن تاريخ كتابته غير مؤكد، وأدعى جيرالدى أنها أول عرض لفن الشعر الذى كتبه أرسطو، ووقعه فى عام ١٥٤٣، لكن الدليل الموضوعى يضعه فيما بعد، ومن المحتمل أنه اختار التاريخ كى يثبت ادعاءه بالسبق، وكى يتجنب اتهامات ماجى Maggi بالانتحال.

ولمدة نصف قرن تقريبا قبل أن يكتب جيرالدى مقاله، كان القصر والمجتمع الأكاديمى فى فيرارى مهتمين بإحياء إنتاج المسرحيات الكلاسيكية، وكان هذا تحت تأثير أرسطو Ariosto إلى حد كبير، وكان الإنجاز الكبير لجيرالدى فى إحياء إنتاج المسرحيات الكلاسيكية، وتمثل ذلك فى مأساته أوريكى Orbecche ، التى تأثر فيها بشكل قوى بسينيكا، وكان أول عرض لها فى عام ١٥٤١، وعندما نشرت أوربيكى فى عام ١٥٤٣، كان جيرالدى قد كتب ثلاث مسرحيات أخرى، ودراسته على الأقل كانت دفاعا عن هذه الأعمال، وأيضا شرحًا لأرسطو، وربما يقودنا تعليق جاء في إهداء أوربيكى إلى أن نعتقد بأن جيرالدى كان يميل إلى الأخذ بالنقد النسبى Relativistic Critieism الذى ظهر فى القرن التاسع عشر ، فى هذا التعليق نقرأ : " إن أرسطو غامض إلى الحد الذى لا يمكننا فيه الاقتداء به، ومن الأفضل أن نحتكم إلى العقل آخذين فى الاعتبار الزمان والمكان والتطور الذى حدث"(٧)، وتبدو العبارة الأخيرة وكأنها صورة مستقبلية تنبئ بمقولة هيبوليت تين Hippolyte Taine الشهيرة عن

السلالة واللحظة والبيئة فى القرن التاسع عشر، ولكن لم يكن ليجرالدى - بالطبع - مثل هذا الهدف الجذرى ، وكان يهدف فقط إلى إعطاء مساحة أرحب لتفسير الأصول الكلاسيكية ، وفى الحقيقة ، يتبع تعليقه أرسطو فى مطابقة معتدلة، رغم وجود اختلافات مثيرة، أبرزها دفاع جيرالدى عن النهاية السعيدة فى المأساة، والحبكة المزدوجة ، ويعترف أرسطو بهما كإمكانيتين إلا أنه يصفهما بأنهما أدنى درجة ويستخدمهما فقط مؤلفون يخضعون لهوى المتفرجين ، و كانت استجابة الجمهور هى إحدى اهتمامات نقد عصر النهضة القوية، ويختلق جيرالدى مع أرسطو حول هذه النقطة، بل إنه لا يتحرج من أن يقول إن مسرحياته كتبت :

> **لتخدم المشاهدين قط، وتعطى البهجة على المسرح ، وأن تتواءم بشكل أفضل مع العصر ، وحتى إذا قال أرسطو أن هذا يغذى جهل المتفرج، هناك من يدافع عن الرأى المضاد، وأرى أنه من الأفضل أن نسعد هذا المتفرج مع خسارة بعض التفوق (مع افتراضنا أن ما يقول به أرسطو هو الأكثر تفوقا)، فهذا عندى أفضل من إضافة قليل من الفخامة التى قد لا تبهج هؤلاء الذين يقدم العرض لهم على المسرح"(٨).**

ومن الضرورى هنا أن نذكر أن هدف إسعاد الجمهور لم يقدم أبداً كغاية فى حد ذاتها، وأن البهجة تظل وسيلة الغرض منها هو التوجيه الأخلاقى، وعلى هذا الأساس يتناول جيرالدى كل من فكرة التطهير، وموضوع الملهاة ، والمأساة، فيقول :

> **"تطهر المأساة - من خلال الشفقة والخوف - مما يجب أن نتجنبه، فهى تطهرنا من تلك الأخطاء التى انغمست فيها الشخصيات المأسوية، لكن الملهاة تدعونا إلى الطريق القويم فى الحياة، فتعرض أمامنا ما يحاكى ،**

بالإضافة إلى المعتدل من العواطف والمشاعر المصحوبة بالضحك والدعابات الساخرة"[٩].

ويدعو جيرالدى إلى التمييز الواضح بين النوعين الأدبيين من حيث الشخصية (الملكى فى مقابل العامى) والفعل (النبيل فى مقابل المبتذل) واللغة (الشعر فى مقابل النثر) ، أما اهتمام أرسطو بطول الحبكة، فيتحول، رغم تحذيره، إلى أن يصبح زمن العرض الفعلي، فيعطى جيرالدى ثلاث ساعات للملهاة ، وأربع للمأساة، رغم أن الفصول الخمسة للأخيرة قد تشتمل على أحداث "يوم واحد"، وطوال هذا التعليق يمكننا ملاحظة عملية جعل كل ما هو تنازل أو استثناء عند أرسطو ، قاعدة عامة، تحت مسمى التوجيه الأخلاقى، أو التأثير على المتفرج وفق هدفى المتعة والتلقين اللذين قال بهما هوراس، وبينما يقر أرسو - مثلا - بالقصص غير المألوفة، كبنية ممكنة للدراما، يؤكد جيرالدى على قاعدة أن القصص المبتكرة أرقى من المعروفة لأن بها عنصر التشويق ، وعلى هذا تكون أبعد أثرًا فى التوجيه[١٠].

وبدأت تتسع عملية إعادة فحص التراث النقدى مع ضرورة التوافق مع فن الشعر، بعد منتصف القرن، وذلك من خلال تطورات التراث النقدى لعصر النهضة، فكانت تظهر مسرحيات جديدة بشكل منتظم، وأصبحت علاقتها بالنظرية الكلاسيكية وتطبيقها موضوعًا تتزايد أهميته عند المؤلفين والباحثين المعاصرين، وكان جيرالدى أبرزهم، لكنه لم يكن بأية حال، المسرحى الوحيد، الذى يدافع عن عمله بالإشارة إلى أرسطو كلما كانت ذلك ممكنًا ، والاقتباس عند الضروة من التطبيقات الرومانية مقابل الإغريقية، يوربيبديس ضد سوفوكليس، ثم تصديق المتفرج واقتناعه ضد كل شيء آخر، وفى السنوات بين ١٥٤٢ - ١٥٥٨ ، شارك جيرالدى فى جدال حول عمل مسرحى آخر وهو سبيرون سبيرونى Sperone Speroni (١٥٨٨-١٥٠٠!)، ولاقت مسرحية سيبرونى كاناس Canace (١٥٤١) الهجوم من بارتولوميو كافالكانين وآخرين لعدة أسباب، لكن السبب الأساسى هو أن أبطالها أشرار ، غير مناسبين للمأساة، طبقًا لأرسطو نفسه، وأقر سيبرونى بأنه ابتعد عن التراث، لكنه صمم على أن الأشرار

أيضًا يثيرون الشفقة والخوف، وأن الشخص العادى يقف بين الخير والشر، ولهذا يمكنه التعاطف مع الاثنين، وعندما طلب سيرونى من جيرالدى أن يبدى رأيه، خيب الأخير رجاءه، باتخاذ موقف أرسطى متشدد، متفق مع كالفالكانين فى أن الشخصية الرئيسية فى كاناس لا يمكنها أن تثير التطهير المناسب، ولهذا لا يستفيد المتفرج، وعند هذا الحد توقف الموضوع، لكن القضايا التى أثارتها كاناس، ومسرحيات جيرالدى ، وما تفرع عن هذه القضية من أفكار، كانت تعاود الظهور عندما يحاول مسرحيون لاحقون تحدى النظرية الكلاسيكية.

ولم يكن كاتب فلورانس المسرحى الكوميدى أنتوفرانسيسكو جرازينى المسمى بلاسكا الثانى Il Lasca (١٥٨٣-١٥٠٠) ، ثوريا فى فنه المسرحى، رغم أن مقدمات مسرحياته تتحدى وبجرأة النظرية الكلاسيكية، فتشكو مقدمة مسرحية لاجولوسيا La Geiosia من الانقياد الخانع للمؤلفين المعاصرين للتطبيق الكلاسيكى ، وعلى الأخص مسألة اكتشاف الأقارب الضائعين غير المعقولة، وكيف أنهم لا يقدمون إلا خليطا مشوها من القديم والحديث عندما يتبعون القدماء، أغرب من هذا يرفض جرازينى وجهة النظر الشائعة وهى أن الكوميديا وسيلة تعليم، فيقول إن "من يريد أن يعرف الحياة المدنية المسيحية لا يذهب إلى المسرحيات الكوميديا من أجل ذلك " وعلى هؤلاء الذين يبتغون هذه المعرفة، أن يرجعوا إلى آلاف الكتب المقدسة الجيدة والمتوفرة، وأن يحضروا دروس الوعظ ليس فقط أثناء فترة الصيام، لكن أيضًا طوال العام" (١١). أما مقدمة La Strega (١٥٦٦) ، فتصدر تحديا أكثر صراحة إذ تقول :" لقد عرف أرسطو هوراس أزمانهم، لكن زماننا مختلف ، ولنا عادات مختلفة، وديانة أخرى، وطريقة أخرى للحياة، لهذا يجب أن نبدع مسرحياتنا على نحو مختلف"(١٢).

ومثل دعوات الاستقلال المتناثرة هذه، الصادرة عن كتاب المسرح الممارسين ، تجاهلتها، وبشكل مستمر، التعليقات التراثية الأكاديمية، وفى عام ١٥٦٠ ظهر ثالث "التعليقات العظيمة" على فن الشعر لبيترو فيتورى Pietro Vettori (١٥٨٥-١٤٩٩)،

وكان فيتورى أكثر اهتمامًا بقضايا محددة فى فقه اللغة، وإن كان أقل دعمًا لأية نظرية أدبية سابقة من تلك التى قدمها روبيرتيللو وماجى، مما جعل موقفه أكثر اقترانًا من المفاهيم الأولى ، فيعتبر، مثلا، أن التطهير هو غاية المأساة رغم أنه يقر بأن عواطف أخرى – ليس من بينها الشفقة والخوف – تسببه، ورغم أن أسلوبه كان أقل تلقينا ممن سبقوه فإن تأكيده على مشاعر المتفرج وعقيدته يضعه وبوضوح ضمن التراث البلاغى.

وبالإضافة إلى بعض التعليقات على أرسطو، هناك بعض الدراسات عن الشعر نشرت فى هذا الوقت، تهتم بشكل مغاير بفن الشعر، فى الوقت الذى تناقشه فيه العديد من الدرسات وبالتفصيل، لعل أكثرها تفصيلا، وأشهرها هى عن فن الشعر Du poeta ، لأنطونيو مينتيرنو Antonio Minturno ، أسقف أجيتو المتوفى فى (١٥٧٤)، ونشر مينتيرنو، بعدها بأربعة أعوام ، ملحق بالإيطالية وهو Arte poetica، الذى كان أقل اهتمامًا بالنظرية العامة، وأكثر اهتمامًا بتحليل أنواع معينة فى الفن المعاصر، والكتابان الثالث والرابع من Du poeta يركزان تمامًا على المأساة والكوميديا على نحو يشابه الكتاب الثانى فى Arte poetiea .

وكان مينتيرنو، وهو مطران وشاعر وناقد ومشارك فى المجلس الثلاثى، قد أصدر هاتين الدراستين فى الوقت نفسه، وكانت إحدى اهتمامات المجلس المحلى هى تحديد مايجب حفظه وتدعيمه من مرحلة إحياء التراث الكلاسيكى وبداية عصر النهضة، وهذا ما ميز نظرية الأسقف الأدبية أيضًا، وهى بالتأكيد أكثر تحفظًا وتزمتا من تلك التى قدمها جيرالدى، وكمثال على ذلك : يعلن مينتيرنو أن غاية الفن هى " أن يعلم ويمتع ويثير، مع الهدف الآخر للمأساة وهو "تطهير مشاعر هؤلاء الذين يسمعون"(١٣). وعلى أساس هذه المقولة ينسب لمينترنو الفضل فى إضافة عبارة " أن يثير" لمقولة هوراس" أن يعلم ويمتنع"، لكنه بالتأكيد ليس أول من قال بهذا، لأن روبيرتيللو كان قد تحدث عن المشابهة مع الواقع بهدف التأثير والإقناع، وعن فكرة إثارة الشفقة والخوف، وعما إذا كان هذا غاية فى حد ذاته (كما قال بهذا بعض النقاد الذين أكدوا على المتعة

العاطفية للمأساة)، أو أنها وسيلة لغاية (كما قال الذين يرغبون فى المنفعة الأخلاقية، فكل هذا تضمن التأثير على المتفرج، بل إن هوراس ومن جاء من بعده من النقاد لاحظ فكرة إثارة الدراما للضحك والبكاء، لكن مينتيرنو رفع هذا التأكيد على العاطفة إلى الحد الذى جعل الهدف المزدوج التقليدى لفن الشعر هدفًا ثلاثيًا ، ومن المحتمل أن مينتيرنو قد استقى هذا ليس من النقد الأدبى ، ولكن من مقولة سيسرو " أن يعلم ويمنع ويثير"، وأن بلاغة سيسرو كانت مصدرًا مهمًا لعديد من أفكاره.

ويطور مينتيرنو هذه الاهتمامات الثلاثة فى كتابه Arte Poetica ، فى مزيج شيق من أفكار العصور الوسطى والنهضة ، فالمأساة تعلم على طريقة العصور الوسطى من خلال عرض نماذج من تصاريف الأقدار" كى نفهم أنه لا يجب علينا أن نضع ثقتنا فى ماديات الحياة عند الرفاهية، وأنه مهما طال عمر الإنسان، واستقر به الحال، فإنه ضعيف وفان، وأن السعيد قد ينقلب حاله إلى بؤس شديد، والعظيم قد يصبح ذليلا متواضعًا"[١٤]، ويفهم التطهير فى هذا السياق على أنه بصيرة مكتسبة لأنه "ليس هناك إنسان تغلبه الشهوات تمامًا حتى إنه لا يتأثر من خلال الخوف والشفقة على شخص آخر بائس، ولا تتطهر روحه من المشاعر التى كانت سببا فى حالة البؤس تلك" [١٥].

وكما فعل المنظرون الآخرون المهتمون بالتوجيه الأخلاقى للمتفرج ، يؤكد مينتيرو على المشابهة الكاملة، فعلى الشاعر أن يقدم ما هو حقيقى وأن يحاكيه حتى يقبله المتفرج كحقيقة ، ولهذا يعطى وظيفة رئيسية للملاءمة واللياقة، وتتميز الأنواع الأدبية بنهايتها (رغم أن مينتيرنو يسمح بالنهايات السعيدة للمأساة) وأنواع شخصياتها (الشخصيات العظيمة للمأساة والتجار والعامه للكوميديا ، أما المسرحيات الهجائية فشخصياتها سخيفة ووضيعة وحقيرة)، وعند ذكره للأمثلة الكلاسيكية ينصح بأنه لا يزيد زمن الفعل الدرامى عن يوم ، وأن لا يزيد بأى حال من الأحوال عن يومين، مع ضرورة أن لا يزيد زمن العرض الفعلى عن ثلاث أو أربع

ساعات ، ويعيد ما قاله أرسطو بخصوص العمل الفنى واكتماله، لكن هذه الوحدة عنده شكلية إذ إنه يحلل الأجزاء المختلفة للمسرحية وفق تأثيرها البلاغى، وليس علاقاتها الجمالية المتداخلة.

وفى خلال السنوات الأربع بين هاتين النظريتين اللاتينية والإيطالية التى قدمهما مينتيرنو، ظهر عملان لهما تأثير واسع من النوع نفسه : فن الشعر The Poetice (١٥٦١) لجوليوس سيزار سكاليجار Julius Caesar Scaliger (١٤٨٤-١٥٥٨) ، والكتابان الخامس والسادس من فن الشعر La Poetiea لتريسينو Trissino فى عام ١٥٦٣، وكان عمل سكاليجار أضخم من كتاب مينتيرنو، إنه بحق عمل هائل ودقيق يفسر لماذا اعتبر سكاليجار عند موته أكثر الناس علمًا فى أوروبا، وكان لتنظيم الدراسة أثرًا أكبر من حجمها أو العلم الذى فيها، لأن سكاليجار لم يكن ليرضى – كما فعل مينتيرنو – بمجرد تجميع مادة لأفكار نقدية غير متناسقة فى أغلب الأحوال، فعمل دائما على اكتشاف العلاقات الداخلية وأن ينشئ نظامًا دقيقًا متسقًا، مدركًا تمامًا أن هذا النظام الذى أنشأه يتناقض مع أرسطو فى العديد من النقاط المهمة، لكنه، وبدون تردد، اختار الاتساق، ولم يختر المرجعية ، وبلغت سمعته شأنا عظيمًا حتى إن النقاد الذين لم يتفقوا مع أرسطو الذى كان المرجع الدائم لهم، كانوا يشيرون إلى سكاليجار كبديل ممكن، ومن قبل كان شعراء مسرحيون أمثال جيرالدى سيثيو Geraldi Cinthio وسبيرونو Speroni قد تحدوا مرجعية أرسطو، وسكاليجار هو أول ناقد رئيسى يظهر استقلالية مشابهة.

وتبتعد تعريفات سكاليجار للمأساة والملهاة، ليس فقط عن أرسطو (الذى يرفضه بالتحديد) ، ولكن أيضًا عن التعريفات التقليدية للنحويين، " فالمأساة محاكاة من خلال أفعال فى الحياة مميزة إلى حد ما، نهايتها غير سعيدة ، وتقدم فى خطاب جاد متسق"، وحتى النهاية غير السعيدة يستبعدها سكاليجار فى جزء تال، مقترحا أن تكتفى المأساة بالأفعال الرهيبة، أما الملهاة فهى " عمل درامى ملىء بالمكائد والأفعال، سعيدة فى نهايتها ومكتوبه بالأسلوب الشائع"[١٦]. ويستبعد الاتساق والأغنية من تعريف

المأساة على أساس أنهما يتواجدان فقط عندما تعرض المأساة على المسرح وليس عند القراءة، ويستبعد أيضًا "طول المأسـاة المناسب" لأنه تحصيل حاصل، والتطهير لأنه لا يمكن تطبيقه فى جميع الأحوال، وعلى نحو مشابه يستبعد عناصر أخرى من المأساة يرى أن تقسيم أرسطو لها غير مهم، والأخرى دخيلة، خليط فى معظمها من أشياء غير محتملة ، فالحبكة كاملة فى حد ذاتها، والشخصية سمة لها، واللغة زخرف للحبكة ، والفكر جزء من اللغة ، أما الموسيقى والمشهد فليس لهما ضرورة بالمرة فى المأساة.

وهذا الترتيب قد يعنى أن سكادليجار يتفق مع أرسطو على الأقل بالنسبة لأهمية الحبكة ، لكن تعريف سكايجار يوحى بالفعل بأنه يعتبر الشخصية أكثر أهمية، لأنه مثل معظم معاصريه كان يرى أن غاية المسرح الحقيقية هى تغيير الأخلاق إلى الأفضل، لكن على عكس معاصريه ، لا يحاول فى نفس الوقت إرجاع هذا إلى أرسطو ، وفى صراحة يؤكد على زاوية أخرى، فيذكر أن أرسطو ركز على أن بيت القصيد هو المحاكاة، لكن سكاليجار يعارض فيقول "غاية الفن ليست المحاكاة بل التلقين الممتع الذى من خلاله يمكن توجيه عقول الناس إلى المنطق السليم، ومن خلاله أيضًا يحقق الإنسان الفعل الكامل وهذا ما يسمى بالتجمل"(١٧).

وفى الحقيقة ليس من المبالغة بالمرة أن نقول بأن سكاليجار قد أنكر المحاكاة كلية، فبينما فسر النقاد السابقون مصطلحات أرسطو "ملائم" و "مثل الواقع" على أنها تعنى أن الشخصيات الدرامية يجب أن تتواءم مع توقعات المتفرج أو معايير الطبيعة، لا يميز سكاليجار بين ما هو للطبيعة وما هو للفن، فإبداعات فيرجيل لها صفات إبداعية الطبيعة(١٨)، ويكتسب مفهوم المشابهة مع الواقع بهذا الشكل تفسيرا جديدا، أخذ به واقعيو القرن التاسع عشر، فالمسرح بالنسبة لسكاليجار يخلق واقعًا لا يشعر فيه المتفرج بأى تصنع، ورغم أن سكاليجار لم يستخرج من هذا تفسيراً ضيقا للزمان أو المكان، فإنه صمم على أن الأفعال المسرحية لابد وأن تماثل الواقع على قدر

الإمكان شريطة أن يكون لهذا الأساس الفكرى، وهذا يبرر، إلى حد ما التسمية الفرنسية للوحدات بوحدات سكاليجار unites Scaligerennes .

وبعد نشر آخر جزأين من كتابه فن الشعر ، الذين لا يعرف التاريخ الفعلى لكتابتهما، توفى جيانجيورجيو تريسينو Giangiorgio Trissino في عام ١٥٥٠، وحقق تريسينو أول شهرة له ليس كناقد ولكن كمؤلف مسرحي، وكانت مسرحيته Sofonisba (١٥١٥) أفضل مآسى عصر النهضة بالنسبة للكثيرين ، ووصل إلى مرات عالية فى الكنيسة ، والخدمة الدبلوماسية، وأيضًا الأدب والنقد، ورغم أن مقدمة مسرحيته تبين معرفته بأرسطو - وهذا غير معتاد فى زمنه، فإن آثار هذه المعرفة تظهر فقط فى الكتب الأربعة الأولى من فن الشعر التى نشرت له فى ١٥٢٩، وأعلن تريسينو فى ذلك الوقت أن الكتابين الباقيين فى سبيل الإعداد، وسيظهران بعد وقت قصير، ولو تحقق هذا الوعد وظهر هذان الكتابان على غير النحو الذى ظهرا به بعد ذلك لكان لتريسينو الفضل فى تقديم النقد الأرسطى إلى عصر النهضة الإيطالى، وعلى أية حال ظهر هذان الكتابان فى ١٥٦٣، وكانا أقل ثورية ، ومن المحتمل أن مؤلفهما قدأعاد كتابتهما بالفعل أثناء العشرين سنة التى تخللت الفترتين اللتين وضع فيهما ماجى وروبيرتيللو، أرسطو فى مكان الصدارة .

ورغم أن جزءًا من النقاش العام كان يدور حول فن الشعر كما هو الحال مع سكاليجار، فإن كتب تريسينو الأخيرة كانت بالضرورة ترجمة مكررة وتعليقًا على أرسطو، أقرب فى شكلها لأعمال روبيرتيللو ، ليس فيها نسق متماسك مثل الذى قدمه سكاليجار، بل هى مجموعة ملاحظات على بعض صفحات بعينها تسيطر عليها كما هو متوقع وجهة النظر النقدية والفكرية السائدة ، ويذكرنا التأكيد على الجانب التوجيهى بابن رشد ومقولته : إن الشعر يمدح ويثنى على الطيبيين أو يلوم ويدين الأشرار"، وتتحول اقتراحات أرسطو إلى قواعد عامة فالحبكة المأساوية لابد أن تعالج "أناسًا مشهورين تتأرجح طبيعتهم بين الخير والشر، وتربطهم علاقة الحب أو صلة وثيقة"(١٩).

وكان ظهور فن الشعر الذى كتبه لودفيكو كاستيلفيترو **Lodovico Castelvetro** (١٥٠٥-١٥٧١) ، حدثا له أهمية كبيرة لفن عصر النهضة ،لأنه كان أول "الشروحات العظيمة" التى تنشر بالإيطالية (أو حتى أية لغة أوروبية حديثة)، ولذلك كانت خطوة مهمة فى تشكيل الآراء حول فن الشعر وجعله متاحًا للجميع أكثر من هذا، كانت محاولة أكثر أصالة من محاولة سكاليجار، نحو إقامة نظرية أدبية تنافس نظرية الفيلسوف الإغريقى، وكان كاستيلفيترو – مثل سكاليجار – يظهر كيف تختلف أفكاره عن تلك الأفكار المرتبطة بسلفه الكلاسيكى، وتخللت نصه عبارات لاذعة مثل "طبقًا لأراء أرسطو .... التى أرها زائفة". والتحول الجذرى فى نقطة الارتكاز النقدية هو السبب الرئيسى لهذه الاختلافات، فبالنسبة لأرسطو نقطة الارتكاز هى الدراما ذاتها وبنيتها وعلاقاتها المتداخلة، أما كاستيلفيترو فيرى أن اهتمام النقد الأدبى بتحليل الدراما يجب أن يكون فى ضوء احتياجات الجمهور ومطالبه ويكرر مراراً أن المسرح والدراما تواجدا أصلا من أجل "إمتاع الدهماء الجاهلة"، ولابد من النظر إلى المسرح على هذا الأساس ، وكان لوجهة النظر تلك تداعيات بعيدة الأثر فى عمل كاستيلفيترو جعلته مختلفا ليس فقط عن أرسطو، ولكن أيضاً عن معظم من سبقوه فى عصر النهضة.

وكان إعلان أن الإمتاع هو غاية الشعر، بالفعل ، تحولا جذرياً ، بعد ما كان "الإمتاع، والتوجيه، وأحيانا إثارة المتفرج"، ومنذ بداية نقد عصر النهضة، هو وجهة النظر العامة التى لم يتحداها أحد، ووفقها كان التركيز على الجانب التوجيهى كغاية ، والإمتاع هو وسيلة تجعل التوجيه مؤثراً، وعلى النقيض من ذلك يقرر أن "الفن تواجد فقط كى يمتع وأن يجدد النشاط"[٢٠]، ويدين التلقين كهدف زائف.

وكانت دعوة كاستيلفيترو التى لم يتخل عنها، وهى أن الدراما تخلق، ليس من أجل المتعلمين أو نواقة الجمال، ولكن من أجل العامة الدهماء غير المثقفة وأنها للمشاهدين ، لا القراء، تحولا جذريا أيضاً ، بالنسبة للعصر وكل تراث النقد الدرامى،

وهذا أكد على الدراما كعرض ، ويرفض كاستيلفيترو محاولات دراسة الدراما على أنها ليست عرض ، فيقول إن" أرسطو كان يرى أن متعة قراءة المأساة عظيمة مثلها مثل متعة مشاهدة العرض، وأنا أرى أن هذا غير حقيقى"(٢١).

ويمكن إدراك أن نقاد الفترة الكلاسيكية المتأخرة ، اهتموا أكثر بالتأثير على المتفرج إلى حد أبعد مما فعل أرسطو، وبالتأكيد كان تيرتيلليان، ورعاة الكنيسة، مشغولين أساساً، إلى حد الهوس تقريباً ، بهذا الجانب من الدراما، وأن التراث الأدبى المستهلم من النظرية البلاغية ، اشترك مع هذه النظرية فى الاهتمام بهذا التأثير، لكن كاستيلفيترو ، على أية حال، كان بعيدا عن هاتين النظريتين، وأيضاً ، وبالقدر نفسه ، عن أرسطو ، فلم يؤكد فقط على جانب إمتاع المتفرج، ولكن دعى أيضا، ودون مواربة أو اعتذار، إلى خلق مسرح من أجل أكثر مستويات الجمهور تواضعا.

فى ضوء هذه الأفكار يمكننا فهم مقولات كاستيلفيترو المعروفة عن الوحدات الثلاث، فهو يقول بأن المتفرجين "لا يفهمون الأسباب أو الفروق بين الآراء المتنازعة – لأنها عميقة وبعيدة عن استخدام غير المتعلمين – يستخدمها الفلاسفة فى بحثهم عن حقيقة الأشياء ويستخدمها الفنانون فى بحثهم عن منهج ينظم فنونهم"(٢٢). أما غير المتعلمين فيعتمدون بدلا من ذلك على فطرتهم السليمة، وما تراه أعينهم وما تسمعه آذانهم ، لهذا " ليس من الممكن أن نجعلهم يصدقون أن أياماً وليالى عديدة قد مرت بينما تخبرهم حواسهم أن ساعات قليلة قد مرت"، ويجب على العرض أن " يأخذ نفس عدد الساعات التى يحدث فيها الحدث فى الواقع" وينطبق نفس الشىء على المنظر المسرحى، فلا يجب أن يتعدد بل يجب أن يلتزم " بهذا المشهد الذى يظهر لأعين متفرج واحد"(٢٣).

وهنا تظهر وحدتا الزمان والمكان فى أكثر صورهما صرامة، ولا يقبل كاستيلفيترو بأية مساومة بشأنهما ، ولا يقبل بضغط أيهما لأية أغراض درامية، وأحياناً يأخذ النقاد مقولته بخصوص وحدة الزمن وأنه لا يجب أن يأخذ الحدث وقتا أكثر من اثنتى عشرة ساعة على أنها دليل على أنه يكرر فقط ما قال به نقاد آخرون

مثل أرسطو وعبارته الشهيرة " دورة واحدة للشمس"، ولكن الحقيقة غير ذلك، لأنه عندما يقول باثنتى عشرة ساعة، فإنه يقصد ذلك حرفيا ، لأن هذا الشرط الزمنى يتفق مع قدرة المتفرج الذى لا يستطيع أن يتواجد فى المسرح أكثر من هذا الوقت ولا تضغط عليه "ضرورات الجسد، مثل الأكل والشرب، والتخلص من الأعباء الزائدة للمعدة والمثانة ، والنوم وغير ذلك من الضرورات"(٢٤).

إلا أن كاستيلفيترو يبدو أكثر مرونة من أرسطو بخصوص وحدة الحدث التى اعتبرها أرسطو الوحدة الرئيسية، ورغم أن كاستيلفيترو يعتقد فى الاختلاف الكبير بين الملحمة والمأساة وضيق مجال الأخيرة، مما يمنعها من معالجة أحداث عديدة، فإنه يقول " ليس هناك من شك أن الحبكة التى تحتوى على أحداث عديدة متنوعة أفضل وأكثر إمتاعًا من تلك التى تعالج حـ ثا واحداً"(٢٥). وإذا استطاع المؤلف الدرامى أن يحقق هذا الهدف مع وجود حيز المأساة الضيق، فإنه بالتأكيد يمتع جمهوره أكثر رغم هذه الصعوبات، وهذا هو التبرير الوحيد الذى يجعل كل من كاستيلفيترو وروبيلتيللو يسمحان بالتخطى والتجاوز.

ويقبل كاستيلفيترو بالشفقة والخوف التى يقول بهما أرسطو، لكنه يرفض التطهير، قائلا أن أرسطو اخترعه لكى يوجد منفعة للمأساة وبهذا يرد على أفلاطون، ويقترح بدلا من ذلك" السعادة غير المباشرة" التى تمنحها المأساة مع ما فيها من أفكار حزينة، وتتحقق هذه السعادة بطريقتين، أولاهما عندما نشعر بالحزن لمعاناة شخص آخر " فتدرك أننا أنفسنا بخير، طالما أن مثل هذه الأشياء غير السارة تحزننا" وهذا الإدراك نفسه مصدر للسعادة ، ثانيهما : عندما نشاهد المحنة" نعرف وبطريقة هادئة بارعة كيف أننا معرضون لكوارث لا حصر لها،" وهذا تأثيره أفضل مما لو أخبرنا أحد ذلك فى كلمات مباشرة"(٢٦). هذه الطريقة الثانية فى تحقيق السعادة تختلف قليلا عن الطريقة التقليدية فى تبرير وجود المأساة، وواضح أن كاستيلفيترو ، مثله مثل كل النقاد الذين يقولون بأن غاية المأساة هى إسعاد الناس، يعانى من نفس الصعوبة.

ورغم أن كاستيلفيترو يفضل الفعل على المسرح بدلاً من السرد، فإنه يقول بأنه من المفضل أن تسرد" أعمال القسوة والرعب" ، وسبب ذلك ليس مراعاة اللياقة، ولكن لصعوبة تمثيل هذه الأعمال دون الإخلال بمبدأ المشابهة مع الواقع، هذا الانتقال من التراث الكلاسيكى إلى الاهتمام بنفسية المتفرج أصبح فكرة تتردد كثيرا عند النقاد الآخرين، بهذا جورجيو بارتولى سكرتير أحد النبلاء الذى ظهر عام ١٥٧٣ فى إعادة مسرحية Orbecche ، يعبر لسيده عن مخاوفه بخصوص تقديم مشاهد الموت على المسرح فى هذه المسرحية : " هناك أشياء – مثل الشفقة والخوف – تكون أكثر إثارة عندما نتخيلها من خلال السرد وليس الرؤية ، وبعض تلك الأفعال – مثل القتل والجرح – تأخذ وقتا قصيراً للغاية "(٢٧).

نجد هذا الاهتمام بالجمهور وقضاياه أيضًا عند أليساندرو وبيكولوميتى (١٥٠٨١٥٧٨)، وهو رائد فى الكتابات الفلسفية باللغة العامية، ومؤلف للهاتين نجحتا فى عصره ، وفى دراسة تعليق على كتاب فن الشعر لأرسطو **Annotationi nel libro della poetica d'Aristotele** (١٥٧٥)، يفند رأى كاستيلفيترو الصارم بخصوص المشابهة مع الواقع قائلا إن المتفرجين غير المتعلمين يعرفون جيدا أن الذى يشاهدونه على المسرح ليس حقيقياً، فالمحاكاة لا يمكن أن تكون دافعًا، وإلا ما كانت محاكاة ولهذا" يقبل المتفرجون بهذه المحاكاة والضرورات التى تقيدها وتبعدها فى نفس الوقت عن الحقيقة"(٢٨). لهذا يقبل بيكولوموني بوحدة الزمان بشكل عام، لكنه لا يشترط تطبيقها دقيقة بدقيقة رغم أنه يوافق على تأسيس رأى كاستيلفيترو بخصوص هذه الوحدة على راحة الجمهور، ويرى بيكولوموني أن الجمهور يقبل بسهولة زمن المسرح، ويمكن تمثيل اليوم فى المأساة فى ساعتين أو ثلاثة ، بهذا " يتخلص المتفرجون من الرقابة والملل، وأيضًا عدم الارتياح الذى قد يواجهونه إذا ما استمر العرض طوال اليوم"(٢٩).

ومن المهم هنا أن ندرك أن مفهوم كاستيلفيترو الصارم للمشابهة مع الواقع، والذى كان له تأثيره على النقاد فيما بعد، وعلى الأخص النقاد فى فرنسا، هذا

المفهوم لم يقبل به كل معاصرو كاستيلفيترو ، فهذا أورازيو أوريوستر Orizio Aristio (١٥٥٥ - ١٥٩٣)، يأخذ بوجهة نظر أكثر تحررا من التى أخذ بها يكولومونى فى تعريف سيدونيا Sidonia، وهى مأساة جديدة تقدم بها إلى أكاديمية بارما عام ١٥٨٣. فإذا كان بيكولومونى قد وافق كاستيلفيترو على أن المأساة يجب أن تبنى على قصص معروفة لأن هذه القصص قبلها الناس بوصفها حقيقة ولهذا يكون للمأساة تأثير أكبر، يرفض أوريستو هذا قائلا إن افتراض أن الجمهور لا يدرك الفرق بين المسرح والواقع والواقع، هو افتراض زائف، وفى مسرحيته الجديدة يقدم قصة جديدة كمثال على عدم صدق هذا الافتراض، وفى مقولته التالية يفند مبدأ المشابهة مع الواقع عند الكلاسكية الفرنسية الجديدة ، والتى تبين كيف أنهم سبقوا ما يقول به هوجو فيما بعد :

> **إذا كان جل اهتمامنا هو إقناع المتفرجين بأن ما يمثل على المسرح حقيقى فلن تكفينا مناظر المسرح من أى نوع، بل سيتطلب الأمر بناء مدن كاملة، ولن نقنع بأن يلبس الممثلون عباءات ملكية، بل يجب أن نجد طريقة لإحياء رفات كليتمنيسترا وأوديب وغيرهما من مقابرهم، لنأتى بهم مرة أخرى لا أقول إلى المسرح، بل إلى قصورهم الملكية"(٣٠).**

وكان تعليق أنطونيو ريكوبونى Antonio Riccoboni (١٥٤١-١٥٩٩) ، هو أقصر التعليقات اللاتينية على أرسطو، ونشر هذا التعليق فى عام ١٥٨٥ وليس فيه أية إشارة إلى المسائل اللغوية أو التاريخية ، لكنه يزخر بالكثير عن سكاليجر وكاستيلفيترو، وأكثر مايميز هذا العمل هو رؤيته المختلفة للغرض من الشعر، إذ يرفض ريكوبونى أشياء عديدة قال بها من سبقوه، مثل المنفعة لأنها قضية فلسفية أصبحت صدفة غرضا للشعر، والسعادة لأنه من الممكن إساءة استخدامها، ومزج هوراس المنفعة بالسعادة لأنه يحمل فى طياته تناقضا، والمحاكاة نفسها، لأنها لا تكفى وحدها

هدفاللشعر. وهكذا ينتهى القول بريكوبونى إلى أن يؤكد – مثل أرسطو – على أن الحبكة هى أساس المأساة، وكان بهذا أول ناقد يرى هذا الرأى.

ويدل هذا الاختلاف حول الهدف من الإبداع على أن النقد الإيطالى فى عصر النهضة لم يخرج من تراث توحدت أفكاره فى رؤية واحدة، ومع هذا يمكننا القول بأن أكثر وجهات النظر النقدية شيوعا أنذاك كانت تقول بضرورة وجود منفعة أخلاقية للشعر، وربما يعود هذا إلى كل من سيطرة التراث البلاغى والحاجة الملحة على اعتراضات أفلاطون. وهناك بعض النقاد البارزين فى هذه الفترة الذين رفضوا هذا، منهم كاستيلفيترو وتأكيده على السعادة، وسكاليجر وتأكيده على المحاكاة، وريكوبونى الذى رأى أن الحبكة أهم من المنفعة الأخلاقية.

أكثر من هذا، كان هناك تحد سافر لمرجعية التراث الكلاسيكى أسفر عن أراء سبقت مقولات الرومانسيين فيما بعد. رأينا مثلا جرازينى يقول بأن كل عصر له قواعده التى تختلف من عصر لآخر، وهذا جيوردانو برونو Giordanp Bruno (١٥٤٨–١٦٠٠) فى أحد الحوارات فى De gli eroici furori (١٥٨٥) والتى كتبها فى لندن وأهداها إلى فيليب سيدنى، يقول إنه " لم يولد الشعر من القواعد التى تأتى صدفة" بل إن "القواعد هى التى تشتق من الشعر" ولهذا السبب هناك العديد من القواعد التى تختلف باختلاف وتعدد الشعراء الحقيقيين." ويستدل على الشعراء الحقيقيين من شهرتهم وقدرتهم على الإمتاع والتلقين، وليس اتباعهم للقواعد، وأرسطو يصلح "لهؤلاء الذين لايستطيعون أن يكونوا شعراء بدونه، أما الشعراء أمثال هوميروس وهيسيود وهورفيوس، فلم يكونوا بحاجة إلى هذه القواعد"[٣١].

وأضافت مسرحية Canace لسبيرونى، و Sidonia لأريوستو بعدا آخر للنقاش، وكان ظهور أنواع جديدة تماماً بمثابة تحدى مستمر للتراث الكلاسيكى، فمسرحيات جيوفانمارى سيتشى (١٥١٨ – ١٥٨٧)، تتبع بشكل عام قواعد التراث، لكنه يعتبر هزلياته شكلا جديداً، لا يلتزم بالقواعد المضادة كما تفسر ذلك مقدمة رومنيسكا Romanesca (١٥٨٥) :

الهـــزليـــة نوع جـــديد ثالث
بين المأســاة والملهــاة : تتــمــتع
بمزاياهمــا ، وتتــجنب قــيــودهمــا .
فــيــهــا أمــراء ورجــال البــلاد العظام
الذين تستـبـعـدهم الملهـاة، وفـيـهـا ،
كــمــا فى المســتــشــفــيــات والحــانات
عــامــة النــاس البـسطاء الذين لم ترغب
فـــيــــهم أبدا ســــيـــدتى المأســاة .
وهى تعالج كل الأفكار، ولا تتقيد ببعضها
منها الخفيف والثقيل، والمقدس والدنيوى
الـريفـى والمـدنى، المسلـى والحــــزيـن
لا يهمـهـا أين تحدث، فمنظرها قـد يكون
كنيــســـة أو ســـاحـــة أو أى مكان .
أمـــا زمنـهـــا، فــــقــــد تحـــدث
فــى يــوم، أو يــومــين أو ثــلاثــة .[٣٢]

وكان للمسرحية الرعوية الملهاة المأساوية تأثير أكبر من تأثير المسرحية الهزلية، فلقد تسببت فى نزاع أدبى كبير، وتزعم جبهتى النزاع باتستا جوارينى Batista guarini (١٥٣٨ - ١٦١٢) والذى نالت مسرحيته Il pastor fido (١٩٥٠) نجاحا دوليا هائلا رغم اعتراضات النقاد المحافظين ، وجيازون دينور Giazone

Denores (١٥٣٠ - ١٩٥٠) أستاذ الفلسفة الأخلاقية فى جامعة بادوا، والمدافع عن النظرية الكلاسيكية الذى لا يلين، نشر عام ١٥٨٧ كتابه Discorso، يهاجم فيه مفهوم "المسرحية الرعوية الملهاة المأساوية " ذاته، لأسباب شكلية وأسلوبية وبنائية، وأهم هذا كله الأسباب الأخلاقية، يقول دينور إن موضوع هذا النوع من المسرحية غير أخلاقى لأنه ليست هناك علاقة بين حياة وأنشطة الرعاة وبين حياة المدينة المتطورة التى ينتمى إليها المتفرجون، ولا تتناسب المواقف الرعوية سواء مع الأخطاء التى تؤدى للمأساة أو الحماقات التى تؤدى للملهاة، وأية محاولة لتقديم أي منها ستجعل الرعاة يتحدثون أو يتصرفون على نحو غير طبيعى مما يسيء إلى كل من اللياقة والمشابهة مع الواقع، وفى محاولة منه لدحض هذا النوع من المسرحية يستشهد دينور بما يقوله سيسيرو عن السخف الذى يتأتى من مزج المتناقضات ، وما يقوله أفلاطون عن صعوب نجاح لكاتب فى كتابة المأساة والملهاة معا، ثم ما ذكره أرسطو عن نقاء الأنواع - كل هذا للتأكيد على أن النوعين مختلفان ولا يمكن مزجهما معا سواء من ناحية الأسلوب أو الشخصيات، أو حتى فى الطابع الأخلاقى[٣٣].

ورد جوارينى على هجوم دينور فى مقالته التى أسماها Il verratu (١٥٨٨) ونشرها باسم ممثل معاصر مشهور، ثم رد على هجوم جديد لدينور فى مقالة تالية عام ١٥٩٣، وفى عام ١٥٩٩ نشرت مقالتا دينور معا تحت عنوان Compendio della poesia tragicomica لتصبحا الوثيقة الرئيسية عن هذا النزاع. ويقبل جوارينى التمييز الذى كان يحدث فى عصر النهضة (وليس بالضرورة أن أرسطو هو الذى قال به) بين الأنواع الأدبية، فالمأساة تشتمل على " الشخصيات المهمة والأحداث الجادة والخوف والعاطفة"، والملهاة تشتمل على "الشخصيات والموضوعات الخاصة، والضحك والمزاح." كل هذه العناصر، باستثناء الخوف، موجودة فى الطبيعة. ويتسائل جوارينى: " ألا يمكن أن تتخلل الأشياء المسلية الموضوعات الجادة؟ هل الأمراء يتصرفون دائمًا على نحو ملكى ؟ وهل ليست لهم موضوعاتهم

الخاصة؟"(٣٤) وهكذا يبرر مزج الأنواع بتوظيف مبدأ المشابهة مع الواقع ضد اللياقة التقليدية والمواءمة، وهذا نهج سوف يستخدمه فيما بعد الرومانسيون.

ويطلق جوارينى على الحبكة " المزج" بدلا من "الثنائية"، ويقصد بهذا أن هناك عناصر بعينها متجانسة فى المأساة والملهاة يمكن دمجها معا لتكون كلا جديداً تماماً، وليس مجرد تجاور أحداث منفصلة عن بعضها. ويعتبر جوارينى هذا المزج الجديد أرقى من الأنواع السابقة، لأنه يستبعد السمات السيئة والمبالغات فى كل من المأساة والملهاة، ولا يعذبنا "بالأفعال الشنيعة، والدم والموت والمناظر البشعة غير الإنسانية" ، ولا يجعلنا " ننسى أنفسنا فى الضحك بطريقة لا تليق باللياقة عند أُناس أحسنت تربيتهم"، ويرد جوارينى على اتهام ،ينور بأن المسرحية الرعوية لا تلائم الدروس الأخلاقية قائلاً إن هذا ليس بأى حال من الأحوال غرض الدراما، وكما كان يقول نقاد هذا الجيل يميز بين "الغاية الوسيلة" التى "من خلالها يشكل الكاتب المواد التى لديه للوصول إلى العمل النهائى" وبين الهدف النهائى "وهو الغرض من الجهد الذى قام به الكاتب بكتابته هذا العمل" (٣٥). وعلى هذا تكون الغاية الوسيلة للمأساة هى محاكاة "حدث مخيف" جدير بالرثاء ، والهدف النهائى هو تطهير المتفرجين من الشفقة والخوف، وتأتى الغاية الوسيلة أولا لأنها تسعى إلى إمتاع الناس من خلال المحاكاة، لكن جوارينى يجد أن الهدف النهائى للمأساة الكلاسيكية والذى كان يتحقق من خلال التطهير غير موجود حقيقة فى مسرحيات عصره، ولم يعد إلا الكنائس ومواعظها تقوم بهذا الدور.

أما الملهاة المأساوية ذاتها فيعرفها جوارينى على نحو يشبه تعريف أرسطو للمأساة، فيقول إنها مسرحية تسعى إلى "محاكاة من خلال المشاهد لفعل متخيل يحتوى على كل عناصر الملهاة والمأساة التى يمكن توحدها معا طبقا لمبدأ المشابهة مع الواقع واللياقة، ويقدم هذا الفعل فى شكل درامى على نحو صحيح يساعد على التطهير والاستمتاع الحزين للجمهور"(٣٦). وعندما يناقش جواريني كل من الرعوية

والملهاة المأساوية يستخدم ما يعتبره منهج أرسطو وليس القواعد التى قال بها، لأن أرسطو قال بهذه القواعد ليصف الدراما فى عصره وليس كل العصور.

وكما رأينا اشتمل هذا النزاع الرئيسى الأخير على معظم القضايا الأساسية تقريبًا فى نظرية المسرح، وكان الخلاف بين القدماء والجدد واضحا فى Il pastor fido ، أما النوع الجديد المسمى بالملهاة المأساوية والذى وصفه البعض بأنه أفضل من الأنواع السابقة، فقد رفضه التقليديون كلية، ثم كانت قضية العمل الفنى كوسيلة لغاية ، وكان الافتراض العام فى عصر النهضة هو أن القدماء اكتشفوا كل الأنواع الأدبية الممكنة وأنها قادرة على استيعاب كل الشعر فى كل العصور، وقال الأفلاطونيون أيضًا ببعض القواعد العامة، وأدى اهتمام كاستيلفيترو وآخرين بالجمهور إلى تكوين وجهة نظر نسبية مضادة تتسائل : ألا يجب تغيير الأنواع الأدبية مع تغير الجمهور فى كل عصر؟ وكان هذا السؤال ملحًا خاصة فى فن المسرح الذى هو موجه بالضرورة إلى جمهور حاضر.

ومن المثير حقًا أن أرسطو كان المرجعية التى قبلها الجانبان، فلقد وجد فيه التقليديون نظامًا محددًا يضع القواعد رغم ما فيها أحيانا من غموض فى بعض المواضع، قد يتطلب التفسير، ورأى المنظرون الجدد أن نظرية أرسطو معنية بوصف المسرح فى عصره، وأن القواعد التى قال بها قابلة للتطوير واستيعاب تجارب لم يكن أرسطو واع بها، وسيطرت وجهة النظر الأولى - والتى خرجت من إيطاليا - على النظرية المسرحية فى كل أوروبا آنذاك، أما فى إيطاليا نفسها فقد وجد الاتجاهان من يؤيدهما وبقوة.

أما القضية الأخرى التى أثيرت وبقوة فكانت بخصوص الغرض من المسرح، فلقد عرف القرن السادس عشر فى إيطاليا (وكما يقول ريكوبونى) خمسة أغراض للدراما، لكنها تجسدت فى الصراع بين أصحاب التراث البلاغى فى العصور الوسطى الذين سعوا فى إيجاد وظيفة أخلاقية تربوية للمسرح، وهؤلاء الدين رأوا أن الغرض من المسرح هو الإمتاع الفنى الناجم عن شكل المحاكاة ذاتها، أو من إنجاز الفنان،

ومرة أخرى كان تأثير وجهة النظر الأولى أقوى خارج إيطاليا أثناء فترة عصر النهضة، واعتبرت فكرة أرسطو فى التطهير عملية تطور أخلاقى، واعتبرت أيضًا الشخصية الطيبة وصفاتها التى قال بها دليل على أن المسرح لابد وأن يقدم النماذج الأخلاقية التى تحتذى، وأن على الشعر - كما قال أفلاطون - أن يخدم أغراض الدولة من خلال التعليم المتحضر النافع.

وكان هناك نزاع آخر حول مفهوم المشابهة مع الواقع، وكما حدث مع مرجعية أرسطو نفسها، انقسمت الآراء إلى اتجاهين، وكانت علاقة الفن بالحياة مسألة بالغة الأهمية فى القرن السادس عشر، وفسر نقاد هذه الفترة مفهوم المحاكاة على أنه تشابه مع الطبيعة على نحو دقيق حرفى حتى بخصوص الزمان والمكان فى المسرح كما نرى مثلا مع كاستيلفيترو، وارتبط هذا بمفهوم اللياقة العزيز بالنسبة لأتباع هوراس، والذى دعمته مقولة أرسطو عن " الاحتمالية والإمكانية، وبدأ هذا المفهوم بفكرة أنه إذا أراد الممثل إعطاء أفضل إيجاد بأن ما يقدمه حقيقى، فلابد أن يتبع الأفكار المأخوذة عن كيف تختلف الشخصيات فى تصرفاتها وفق أعمارها وطبقاتها ومهنها، ثم تطورت هذه الفكرة لتصبح فى النهاية قاعدة أنماط الشخصيات الثابتة التى لا تتغير داخل العمل أو حتى من عمل لآخر، وفى نهاية القرن بدأ كتاب - مثل جوارينى - فى عدم الأخذ بهذه الفكرة، قائلين بأنها لا تتفق ومبدأ المشابهة مع الواقع، وأنه مهما قبلنا بفكرة الشخصيات النمطية، فإن هناك أُناسًا فى الطبيعة لا يتصرفون وفق النوع، لهذا ربما تمثل الأساليب والطباع المختلفة الواقع على نحو أفضل وبالتالى تعطى إيحاء دراميا أقوى، ونفس المنطق يمكن استخدامه مع القضايا الأخرى الصارمة فى النظرية الكلاسيكية، وخاصة تلك التى تقول بالفصل الحاد بين الملهاة والمأساة.

ورغم أنه كانت هناك اختلافات عديدة داخل الاتجاهات الرئيسية ، فإن هذه الاتجاهات والاختلافات تبلورت فى النهاية إلى جبهتين : الجبهة المحافظة (التى تقول بتفوق القدماء، وبأهمية القواعد، وتصمم على اللياقة ونقاء الأنواع الأدبية، وتخضع

الفن للاهتمامات الأخلاقية الاجتماعية)، ثم الجبهة الثانية (التى تزعمها الكتاب المعاصرون، وأخذت طابعا أكثر تحرراً تمثل فى معالجتها للقواعد الكلاسيكية بطريقة مرنة تتفق والواقع، ورأت أن غاية الفن هو الفن ذاته)، ومع تطور النقد فى عصر النهضة سيطرت وجهة النظر المحافظة فى أماكن عديدة من أوروبا، ظهرت فى نفس الوقت أراء مناقضة لكتاب متحررين، شكلت هى الأخرى جزءاً ليس بالهين فى نظرية دائمة التطور.

حواشى الفصل الرابع

(1) Bernard Weinderg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols. (Chicago, 1961), 1: 388

(2) Francesco Robortello, *Librum Aristotelis de arte poetca explicationes*, 2, quoted and trans, in Ibid., 389.

(3) Ibid., 393.

(4) Ibid., 392.

(5) Bartolomeo Lombardi and Vincenzo Maggi, *Aristotelis librum de poerica communes explanations*, quoted and trans. in Weinberg, *History*, 1 : 412.

(6) Ibid., 415.

(7) G.B. GiraldiCinthio, *Orbecche tragedia* (Vinegria, 1543), 2.

(8) Giraldi, *Scritti critici* (Milan, 1973), 184.

(9) Ibid., 183.

(10) Ibid., 178.

(11) Antonfrancesco *Grazzini, Commedie* (Florence, 1895), 5.

(12) Ibid., 173..

(13) Antonion Mintumo, *De poeta*, 179, quoted and trans, in Weinberg, "The Poetic Theories of Minturno, "*in Studies in Honor of Dean Shipley*, Washington University Studies N> S. 14 (St. Louis, 1943), 105.

(14) Mintumo, *De poeta*, 76, trans, Allan Gilber, in *Literary Criticism : Plata to Dreyden* (Detroit, 1962), 289.

(15) Ibid.,290.

(16) Julius Caesar Scaliger, *Poetic*, 1.5.12, trans.Weinberg in "Scaliger versus Aristotle, "*Meodern Philoogy* 39 (1942) : 338, 345.

(17) Appendix, bk. 7,in *Ibid.*, 339 - 40.

(18) 3.25. 113, in *Ibid.*, 349.

(19 (Trissino, *La quinta e la sesta divisione* (Venice, 1563), 5 v .

(20) Londovica Vastelberto, *Poetica d'Atistotele vulgarizzata e sposta* (Basel, 1576), 29.

(21) Ibid., 297.

(22) Ibid., 209.

(23) Ibid., 535.

(24) Ibid., 109.

(25) Ibid., 504.

(26) Ibid., 299.

(28) Alessandro Piccolomini, *Annotattoni nel libro della Poettica d'Aristotele* (Venice, 1575), 24.

(29) Ibid., 97.

(30) Dedicatory letter to *Sidonia*, Dec. 25, 1583, quoted in weinberg *History*, 2:936.

(31) Giorando Bruno, *De gli eroici furori*, trans. Paul Eugene Memmo, University of Nrth Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 50, (Chel Hill, 1964), 83.

(32) Giovanmaria Cecchi, *Romanesca* (Florence, 1847), 2.

(33) Giasone Denores, *Discorso intorno a que principii, Cause, et accrescimenti* (Pauda, 1587), 40 v.

(34) Battista Guarini, *Il pastor fido, in Scrittori d'Italia*, 61, (Bari, 1914), 225 - 26.

(35) Ibid., 233-35.

(36) Ibid., 524.

الفصل الخامس

عصر النهضة الإسبانية

عندما انشغل نقاد وكتاب المسرح الفرنسيون إلى حد كبير بالقواعد فى القرن السابع عشر، كانوا يتجهون فى الغالب إلى النقاد الإيطاليين للاستشهاد بهم فى المحاورات، وكانوا ينظرون إلى إسبانيا، بشكل عام، على أنها خالية من التفكير فى أو حتى معرفة هذه الموضوعات، وهذا ما يؤكده، وبشكل مثير، التعليق التالى، الذى غالبا ما يستشهد به لدبلوماسى فرنسى، كان يزور إسبانيا فى عام ١٦٥٩.

> **بعد الظهيرة جاء ومعه ميسيو بيريير ليأخذونى إلى مسرحية قديمة، كان يعاد تقديمها ولم يكن لها قيمة، رغم أن كاتبها هو دون بيدرو كولديرون ، ذهبت أيضا لأرى هذا المؤلف الذى هو أفضل شاعر، وأعظم قريحة فى الوقت الحالى، وهو فارس من طبقة القديس جاك، وتابع لكنيسة مثل كنيسة دى لو ريز بتوليدو، لكننى أدركت بعد المحادثة معه أنه لا يعرف الكثير، رغم كل شعره الأبيض، وتجادلنا قليلا حول قواعد الدراما التى لا يعرفونها على الإطلاق فى بلادهم، ويسخرون منها[1].**

ورغم وجود هذا الافتراض عند الكتاب الفرنسيين اللاحقين، كانت إيطاليا وإسبانيا مرتبطتين سياسيا وثقافيا على نحو وثيق فى عصر النهضة، ووجدت ، فى الحقيقة، اهتمامات تناظر تلك التى كانت عند النقاد الإيطاليين فى إسبانيا وفى وقت

سـابق، وتطورت بشـكل أوسـع من الذى تطورت به فى فـرنسـا، ولكن لفـتـرة مـحـدودة، وشـهدت بداية القرن الخامس عشر هناك، العديد من الكتب عن الشعر الغنائى، وفى أعمـال جوان ديل إنسـينا، ظهرت الخطوات الأولى نحو الدرامـا الدنيوية، رغم أنه لم يظهر أى شىء تقريباً له علاقة بالتنظير فى الدراما فى ذلك الوقت (٢).

ويوجـد التنـظير الوحيـد المهم فى هذا الجيل فى مـقـدمـة بروبالاديا Propaladia (١٥١٧) لبـارتولومى دى توريز تاهارو (المتـوفى فى ١٥٣١)، وهى فى الحـقـيـقـة أول معالجة لفن الدراما تنشر فى أوروبا، ومثل أنسينا، زار ناهارو روما وألهمتـه النهضة الأدبية هناك، فكتب ثمـان مسرحيات نشرت فى مجموعة، وعلى غرار القدمـاء يعرف الكوميديا على أنها " مايصيب العامه والعاديين دون أن يكون فى ذلك أخطار مميتة"، والمأساة على أنها " مـايحدث لشخصيات بطولية فى محنة"، ويذكر بعدئذ النماذج الكلاسيكية المتـأخرة ، وأجزاءها ، ويلاحظ أن هوراس يشـترط "خمسة فصول، وأنه معنى أكثر من اللازم باللياقة، إلخ"، لكنه يواصل فيقول إن " كل هذا يبدو طويل حتى إن المعنى يمكن أن يضيع ولا يجد المتفرج ضـرورة فى أن يسـمـعـه"، ثم يقدم تعريفه المبسط الذى يقول إن : " الكوميديا ليست سوى بناء بارع الأحداث ذات دلاله، تروح عن القلب فى جوهرها، ويمثلها الناس" (٣).

وفى هذا التنظير أصالة مثيرة، تنبئ باستقلال كتاب المسرح الإسبانيين العظام عن التراث الكلاسيكي، ويسمح ناهارو بحيز كبير لموضوعات الكوميديا بما فى ذلك الأحداث ذات الدلالة التى كانت حتى هذا الوقت مـحـجـوزة للمـأسـاة، وقد تؤخذ هذه الأحداث من وقائع فعلية، أو متخيلة، وبالنسبة لعدد الشخصيات المسموح بها فى الملهاة، يحدد من ٦ إلى ١٢ رغم أنه يذكر أن الملهاة قد تتطلب ٢٠، لأن العبرة هى إذا كان هذا العدد سيربك الجمهور أم لا، (هذه الملحوظة مـثيرة، لأنه منذ بداية القرن السـادس عشر ونقاد عديدون فى إسبانيا وأماكن أخرى ظلوا يتبعون نقد العصور الوسطى، كمـا هو مـوجـود فى دانتى ، ونظرتـه لكل من المأسـاة والملهـاة على أنهمـا مـصطلحات فنية ليس لها علاقة بالعرض)، وباختـصـار ، يتحدث ناهارو دائمًا ككاتب

مسرحي عملي، واع بمبادئ هوراس ودوناتس ، ملتزما بها فقط بالقدر الذى تتفق وإحساسه العملى بالمسرح.

وكانت ترجمة أرسطو اللاتينية التى قام بها بازى، متاحة بعد عام ١٥٣٦ وأيضا ترجمة كاستيلفيترو الإيطالية بعد ١٥٧٠، ومعهما التعليقات والشروحات اللاتينية والإيطالية المتنوعة فى الفترة نفسها، ولكن لم يكن لها تأثير كبير حتى نهاية القرن على المشهد النقدى الإسبانى، وظهرت أول ترجمة لفن الشعر عند هوراس فى عام ١٥٩١ فى مدريد، ثم فى ليشبونة عام ١٥٩٢، وظهرت أول فن شعر إسبانية، كتبها ألونسو لوبيز بينسيانوس : Philosophia autigua poetica ، وكان ذلك فى مدريد عام ١٩٥٦، وهذا العمل الطموح يعادل، بل يتفوق على الأعمال الإيطالية الأكثر شهرة فى القرن نفسه من حيث اتساع مجال مناقشته للموضوعات المسرحية، وتأخذ بنيته شكل مناقشة بين بينسيانو نفسه واثنين من جيرانه وهما يوجو وفادريكو، مغلفة فى توليفة مبنية على فرضية ونقيضها، ويتكون هذا العمل الطويل من ثلاثة عشر جزءا، يعالج الرابع منها الفروق بين الأنواع الأدبية، بينما يناقش الخامس الحبكة، والثامن المأساة، والتاسع الكوميديا، والثالث عشر فن التمثيل.

ويعرف بينسيانو المأساة أنها " حدث حزين يحدث لشخصيات معروفة."[٤] وهى "محاكاة لحدث جاد، يقدم بطله لنا كإنسان مميز، لكنه فى صفاته ليس طيبا أو شريرا بشكل كامل، [٥]. والملهاة " محاكاة لإناس أقل منزلة، فيهم كل أنواع الرذيلة التى تثير الضحك والسخرية[٦]. ويعطى حيزا كبيرا للمشاعر التى تثيرها المأساة – الشفقة والخوف والإعجاب – ويحاول بنسيانو أن يوجد فكرة التطهير عند أرسطو وفكرتى الإمتاع والتلقين عند هوراس، وعن التطهير تحديدا، يقول إن "المأساة خلقت لتخليص مشاعر الروح من خلال الشفقة والخوف، فتهدئها وتريحها طويلا الحبكة نفسها التى تقلقها لوقت قصير"[٧]. وتظهر روح هوراس بوضوح فى مناقشة بينسيانو الشخصية، فلابد أن تكون الشخصيات متفقة مع نمطها وأن تعظ شخصيات المأساة من خلال كلماتها الأمينة الجادة ، وأفعالها الشريفة المستقيمة" ويجب أن تنتهى

جميعها إلى غاية سليمة : فتكافأ الشخصيات الفاضلة الأمينة والجديرة بالثناء، وتعاقب الشريرة"(٨).

وتظهر روح هوراس أيضا في القواعد العامة التي تأتي في نهاية الفصل التاسع: فالمسرحية يجب أن تكون خمسة فصول، وأن لا تظهر أية شخصية أكثر من خمس مرات – مرة كل فصل، " حتى لا يضايق ظهورها المتكرر الجمهور" ولا يجب أن يكون في المشهد أكثر من ثلاث شخصيات متحدثة، وأن لا يظهر أكثر من موسيقى واحد، وأن لا يأخذ الحدث أكثر من ثلاثة أيام، وعندما يذكر يوجو فادريكو أن أرسطو كان قد سمح بيوم واحد، يجيبه فادريكو بما يقبله أصدقاؤه : "إن الناس في الأزمنة السابقة أخذوا بطريق الفضيلة على نحو أكثر سرعة ويسرا، وعلى هذا لا يكفينا اليوم الذي كان يكفيهم ، ومن أجل هذا أوافق هؤلاء الذين كتبوا عن خمسة أيام للمأساة ، وثلاثة للملهاة، مع الاعتراف بأن الوقت الأقل يكون مرغوباً أكثر لأنه يكون أقل تعارضا مع المشابهة مع الواقع، التي هي ضرورية لكل محاكاة فنية، وخاصة الملهاة"(٩).

تبين هذه الفقرة أسلوب بينسيانو، ورغبته في أن يجعل المفاهيم الرئيسية في فن الشعر الكلاسيكي مقبولة لمواطنيه مع الاحتفاظ بحقه في إضافة ما يراه ناقصا في مصادره أو موائمتها مع احتياجات أو توقعات عصره، وفي الجيل التالي حدث نفس النزاع – ولكن على الطريقة الإسبانية – بين المناصرين للقديم والمجددين ، لم يكن من المستغرب أن يزود الجانبان عمل بينسيانو الكبير بمصدر خصب للتأييد.

وعلى غير ما اعتادت عليه معظم دراسات عصر النهضة في الشعر، تشتمل مناقشة بينسيانو على جزء مهم عن الدراما كعرض، ويحدث الجزء الأخير في مسرح لاكرون، حيث يلتقي الأصدقاء الثلاثة ، ليحضروا ويعلقوا على عرض إفيجينا Iph igenia ، ويتفقوا على أنه لا يجب أن ندين الممثلين بسبب مهنتهم " لأنه إذا كان الشعر فنا صادقا، فكيف يكون من يقوم به سيئ السمعة جديرا بالازدراء"(١٠)، ويقدم فادريكو ملحوظة عن أسلوب التمثيل فيقول إن " الحركات والإرشادات تصبح لاغنى

عنها وذات مغزى إذا ما كشفت فى عمق عن الدلالات الداخلية فى المسرحية وعلى هذه فحياة المسرحية فى أيادى الممثلين، وكثير ما كانت مسرحيات جيدة بسبب الممثلين، وسيئة، أيضاً، بسبب الممثلين، "وأفضل ممثل هو الذى "يتقمص الشخصية التى يحاكيها، حتى تبدو لكل شخص وكأنها ليست محاكاة"، ويعلق بينسيانو بملحوظة تصبح محل نقاش شهير فى القرن الثامن عشر وهى أن أفضل ممثل هو الذى يولى كل الاهتمام للأسلوب الذى به" يبكى الناس بينما لا يبكى هو"(١١). وتستمر المناقشة لتحليل الإشارات ، والوقفات الجسدية، وحركات العين التي تصاحب مشاعر معينة، وهناك ملحوظات أقل تفصيلا، لكنها لا تقل أهمية عن الموسيقى فى المسرح، واستخدام الآلات فى المسرح، والمشاهد والملابس ، وهى آخر ما يناقش وله علاقة بالمشابهه الكاملة، وهو ما أصبح الشغل الشاغل فى القرن التاسع عشر، ويعرف بالصبغة المحلى.

ويوحى تأكيد بينسيانو على الفائدة الأخلاقية للفن ودفاعه عن مهنة الممثلين، بوجود صراع بين المسرح والكنيسة فى هذا الوقت وخاصة العناصر الأكثر تشددا فيها، وبالطبع كان تراث تيرتيلليان معروفا تماما، ومع تزايد شهرة وذيوع المسرح فى إسبانيا بدءا من ١٥٨٠ ، تزايدت الهجمات عليه، سواء باللغة اللاتينية (كما هو فى De eucharistia ل : دياجو تايـاز (١٥٨٧) ، أو الإسبانية (كما هو فى Tratado de la tribulacion ل : بيدرو دى ريفاداتورى (١٥٨٩)، ولم يكن لهذه الأعمال علاقة كبيرة بالنقد الفعلى لأنها كانت وعظية إلى حد كبير ، (١٢) وتكررت فيها مواعظ رعاة الكنيسة مرارا، مع التأكيد على التدهور العام فى أخلاق الممثلين المعاصرين وسلوكهم.

وغالبا ما وجد كتاب المسرح الإسبانى فى العصر الذهبى مقسمين إلى فئتين: فئة ينظر إليها الأخلاقيون كتأثير ضار للمجتمع، وفئة يشكو الكلاسيكيون من عدم اكتراثها بمبادئ الدراما القديمة، وإلى حد ما تداخل الصراعان، كما نرى مع بينسيانو حيث يؤكد على الغرض الأخلاقى من الشعر كجزء من الموروث الكلاسيكى،

ويظهر أشهر هجوم على المسرح فى هذه الفترة، ففى الفصل ٤٨ من الجزء الأول من دون كيخوت (١٦٠٥) ل : ميجل دى سيرفانتيس (١٥٤٧-١٦١٦)، نلاحظ وجود أثر واضح لينسيانو، فيلاحظ راعى الإبرشية عند سيرفانتيس أنه "بينما يجب على المسرح أن يعكس صورة للحياة، وأن يكون أنموذجا للأخلاقيات، وصورة للحقيقية، نجده الآن صورة للتوافه، وأنموذجا للحماقة، وصورا للخلاعة"، وفى مجموعة عن الأمثلة المثيرة تشبه إلى حد كبير تلك التى يذكرها سيدنى فى إنجلترا بعد سنوات قليلة ، يبين سيرفانتيس كيف أن المشابهة مع الواقع واللياقة، لم يعد يراعيهما أحد، فبدلا من وحدة الزمان، نجد" رضيع فى قماطه يظهر فى المشهد الأول من الفصل الأول، وفى الثانى نجده قد كبر وأصبح رجلا له لحية"، وبدلا من وحدة المكان، نجد الفصل الأول يبدأ من أوروبا، والثانى فى آسيا، وينتهي الثالث فى إفريقيا، أما الرابع ففى أميريكا" ، وبدلا من تشابه الشخصية الكامل مع النوع، نجد " العجوز مقدام مغامر، والشاب رعديد، والمتخلف يستخدم لغة بديعة، والخادم يقدم نصيحة حكيمة، والملك يكد كعتال، والأميرة كخادمة"، ولا يعطى أى اهتمام للدقة التاريخية، ولا حتى المشابهه مع ماهو محتمل، فالشر لا يدان، والفضيلة لا تكافأ ، والمسرحيات كتبت بشكل سيئ حتى أنها لا تفى بأضعف متطلبات القيم الاجتماعية: فهى تقدم للناس المتعة التى بلا نفع ولا نبعدهم عن الفكاهة الشريرة التى ينميها الكسل"، وينتهى الراعى إلى أن الخطأ لا يكمن فى المؤلفين، ولكن فى أنهم يسمحون بالنزول إلى أدنى مستوى مع الممثلين والجمهور"، وأن أفضل حل هو تواجد" شخص ذكى معقول فى العاصمة يفحص المسرحيات قبل عرضها"(١٣).

ورغم أن لوب دى فيجا (١٥٦٣ – ١٦٣٥)، لم تذكره بالاسم صراحة اتهامات سيرفانتيس، فإن لوب نفسه يقر بالاتهامات، وفى مقدمة مسرحيته El peregrino en su patria (١٦٠٤) ، يعدد ٢١٩ من مسرحياته، بعدها يلاحظ أن " الأجانب يجب أن ينصحوا بأن المسرحيات الإسبانية لا تتبع القواعد لأننى كتبتها كما وجدتها ودون أن أدعى أنى راعيت القواعد، ولو كنت قد التزمت بها، ما كان الإسبان قد قبلوها"(١٤).

وطورت هذه الملحوظة لتكتب في مقال طويل بعد خمس سنوات تحت العنوان الشهير Arte nuevo de hacer comeedias en este tiempo (١٦٠٩)، وقدم في خطاب جزل مسجوع إلى الجماعة الأدبية بمدريد ، في هذا الخطاب تتضح الفكرة الرئيسية من الوهلة الأولى:

وعندما أكتب الكوميديا

أضع القواعد في الصندوق، وأغلق عليها بستة مفاتيح

وأبعد بلاوتس ويرينيس عن ناظرى

خوفا مما قد تقوله تلك الأرواح المعذبة

طالما أن الجمهور هو الذى يدفع

لماذا إذن لا نرضيهم عندما نكتب المسرحيات؟[١٥].

ويظهر لوب معرفة معقولة بالتراث، فيرجع بعض الباحثون إشارات التراث عنده إلى روبورتيللو الذى يسميه "الطبيب عظيم الشأن"، ولابد أن يعدل الموقف التقليدى وفق متطلبات الجمهور، لهذا يسمح للملوك بالظهور في الكوميديا، ويذكر الجمهور أن بلاوتس سمح بظهور جوبيتار في أمفيتيريون، ويمكن للمأساة أن تمتزج بالكوميديا :

ومثلنا في ذلك الطبيعة

التى يأتى الجمال فيها من التنوع[١٦].

ويستخدم لوب المنطق نفسه ضد وحدة الزمان الصارمة، رغم أنه يعطى يومًا لكل فصل ، ويقول إنه يجب أن يتحدث الملوك والعشاق والخدم اللغة الخاصة بكل منهم، ولا تخرج النساء عن شخصيتهم حتى لو كن متنكرات، وينهى لوب المقالة كما بدأها في روح خفيفة، قائلا إن هدفه الأول هو الترفيه ومعترفا بأن " ست مسرحيات فقط" من ٤٨٣ مسرحية، لم تتبع قواعد "الفن".

وكانت هذه المحاورة بين الجانبين المتعارضين اللذين تزعمهما سيرفانتيس ولوب دى فاجا، أعظم الشخصيات الأدبية فى تلك الفترة، مصدرا ملهما لعدد كبير من التنظيرات النقدية فى الحقبة التالية، وتشابهت فى كثير من جوانبها مع المحاورة الأكثر شهرة حول مسرحية سيد Cid فى فرنسا،[١٧] وكان تراجع سيرفانتيس السريع ذات دلالة فى مقدمة Ocho comediasy y ocho entrmeses (١٦١٥) و-Jornada Segun-da, El وفى إحدى مسرحياته الملهاوية، يتخذ موقفا أكثر تصالحا، ويعالج الحوار فى المسرحية الأخيرة بين كيروسيداد والملهاة، العناصر المكونة للمسرحية ذاتها، التى لا تتفق مع القواعد الكلاسيكية، ومن بينها التغيير من خمسة فصول إلى ثلاثة، وغياب وحدة المكان، فتقول الملهاة إن "الزمن يغير كل شىء / ولهذا يجب أن يتغير الفن"، ورغم أن تيربنيس وبلاوتس كانا جديرين بالإعجاب فى عصريهما، فإننى رفضت/بعض مما قالا به والباقى أخذت به / وقاعدتى هى الاعتياد / التى لا تنحنى زمام الفن" [١٨].

وكانت المفاهيم المتصارعة عند المشتركين فى هذا الجدل هى الاعتياد والقواعد الكلاسيكية، ولم يسبب ارتداد سيرفانتيس عن موقفه ضعفا فى روح المدافعين عن الفن، فنجد من بين هؤلاء، وبشكل مميز للغاية كريستوبال سواريز دى فيجورا فى El pasajero (١٦١٧) ، وبيدرو دى تورى راميلا فى Spongia ، يجمعان بين إدانة الكوميديا والتهجمات الشخصية الشنيعة على لوب دى فيجا.

وأخذ البعض الآخر موقفا أكثر تساميا، على الأخص فرانسيسكو كاسكليس (١٥٦٤-١٦٤٢) فى فن الشعر التى أصدرها عام (١٦١٧) ، وهذه هى فن الشعر الإسبانية العظيمة الثانية، وهى تتبع الأولى فى اتخاذها الحوار كشكل، وإن كان على نحو أبسط، لأن هناك اثنين فقط يشتركان فى الحوار، أحدهما يسأل فقط، وتهتم الفصول الخمسة الأولى على الفصل بين الأنواع الأدبية، وتناقش المأساة فى فصل، والملهاة فى فصل آخر، وتعرف المأساة على أنها "محاكاة لحدث جاد، كامل، طوله مناسب، فى لغة درامية سهلة تطهر العواطف والروح من خلال الشفقة والخوف"[١٩]،

والحدث فيها مميز، عظيم وحقيقى وضخم، والشخصيات فيها تجمع بين الخير والشر، لأن هذا يخلق المشاعر المناسبة، والملهاة تعرف بأنها "محاكا درامية لحدث كامل مناسب، بسيط وسهل، يطهر من خلال الضحك واللهو الروح من أدرانها"(٢٠)، أما الملهاة المأساوية فمرفوضة لأن القدماء لم يعرفوها، ولأن المأساة ذاتها قد تنتهى نهاية سعيدة أو غير سعيدة ، دون أن يتطلب ذلك تسمية جديدة، وتستبعد الأعمال التى تمزج بين العناصر الكوميدية والمأساوية لأنها " فن مشوه".

ولا يعترض كاسكليس على المسرحيات ذات الفصول الثلاثة طالما أن بها عناصر البداية، وتعقد الأحداث، والنهاية، ورغم أنه يستشهد بأرسطو فى قوله بالحدث الذى يأخذ يوم أو يومين، فإنه يسمح بالزيادة فى منطق عقلانى خاص، فيقول إن " صدق المحاكاة" سيؤدى بالمؤلف إلى أن يجعل حدثه متماسكا ، ورغم ذلك، قد يرغب البعض فى " الزخرفة " أو فى " الترفيه عن المتفرج " فيقفز من زمن لآخر، أو أن يترك فراغات فى قصته، وعلى هذا يسمح كاسكاليس بأن يأخذ الحدث ما قد يصل لعشرة أيام" لأنه طبقًا لمرجعيات أدبية محددة، يمكن للملحمة أن تحتوى على مادة لعشرين مأساة وملهاة، وتأخذ أحداث الملحمة (على الأقل) عاما، يقسم إلى عشرين جزءا، مما يجعل من السهل علينا أن نسمح بعشرة أيام للمأساة أو للملهاة"(٢١).

وكان لوب دى فيجا وعدد من مؤيديه يتزعمون المدافعين عن مبدأ الاعتياد، ومن بين هؤلاء ألفونسيو سانشيز دى موراتيلا، أستاذ الإغريقية والعبرية فى ألكادا، وفرانسيسكو دى باريدا، وهو واعظ نابه، ويقول باريدا فى El meior principe Triano Augusto (١٦٢٢) ، أن بلاوتس وتيرينيس سيبدون مملين وكئيبين إذا ما قدما اليوم ، بالمقارنة بالأعمال الحديثة، وأن الكتاب المعاصرين فعلوا خيرا فى تجنبهم للقواعد التقليدية، التى تجاهلها أحيانا بعض الكتاب الكلاسيكيين أنفسهم.

وبالإضافة إلى لوب فيجا، هناك الكاتب المسرحى الرئيسى الذى اشترك فى هذا النزاع وهو تيرسو دى مولينا (١٥٧١-١٦٤٨) ، فيرد فى Cigarrales de Toledo (١٦٢١) ، على كسكاليس، على نحو يشبه رد سانشيز وباريدا، لكن رده فيه مسحة

من خبرته الخاصة القوية ككاتب مسرحي ممارس، فتبنى Cigarrales، مثل Decameron على مجموعة قصص، ومحادثات بين نساء ورجال للتغلب على حر الصيف، فيقوم أحد الرجال وهو دون اليجو، بالدفاع عن الفن الإسبانى المعاصر الذى يخرق القواعد، ويهاجم وحدة الزمان على أساس المشابهه الكاملة: إذا كان القدماء قد قالوا إن حدث المسرحية لابد أن يكتمل فى ٢٤ ساعة ، فكيف إذن لشاب جرىء يقع فى حب امرأة حذرة، ثم يتودد إليها ، ويغزو قلبها، ودون أن يقضى يوما يمر، قبل أن تقبل بحبه، فتقبله صباحا ويتمكن منها مساءً؟[٢٢].

والميزة نفسها التى تعطى لمؤلفى القصص، تعطى للكاتب المسرحى، وهى القدرة على أن يقدم أزمنة ومواقع متعددة على أساس ما يتطلبه تماسك الحدث ، وعلى المنوال نفسه يسمح تيرسو بخلط الأنواع الأدبية، والشخصيات الكوميدية مع الجادة فى المسرحية نفسها لأن هذا هو الطريق إلى المشابهة مع الواقع، لكنها لا تستدعى تبعية دقيقة للتاريخ، ويدافع تيرسو عن لوب دى فيجا وعن نفسه ضد اتهام سيرفانيس أن كتاب المسرح يشوهون الحقيقة التاريخية، لأن واجب الفنان هو أن يحول التاريخ والطبيعة من خلال الخيال بشرط أن يخلق ذلك انطباعا صادقا، ومثل باريدا يصمم تيرسو على أن القواعد الكلاسيكية يجب أن لا تطبق وبشكل عشوائى على الناس كلها وفى جميع الأحوال، فالأعمال المعاصرة أفضل من حيث ملائمتها للجمهور المعاصر، وهى تقدم فنا أفضل بشكل عام لأن الفن تطور منذ العصور الكلاسيكية.

وانتهى هذا النزاع الدرامى الكبير فى عام ١٦٢٦ عندما أصدر أوردونيز توفار، أول ترجمة لفن الشعر الذى كتبه أرسطو إلى اللغة العامية الإسبانية، وصدر أيضًا عمل نقدى رئيسى عن المسرح فى هذه الفترة، وهو تعليق إسبانى مميز على أرسطو كتبه جوزيب أنطونيو جونزاليس دى سالاس وهو Nueva idea de la tragedia antigun ، وفى هذا الوقت أصبح إنجاز لوب دى فاجا ومعاصريه، مقبولا بشكل واسع وراسخ، وأصبحت القواعد الكلاسيكية التى يمكن استخدامها لإدانته على طريقة كاسكاليس غير ممكن الأخذ بها، ويتبع سالاس بدلا من ذلك طريقة تيرسو والآخرين ، فيعالج فن

الشعر بشكل أكاديمى كوثيقة تاريخية فى النظرية الأدبية القديمة يحق للكتاب المعاصرين أن يرفضوها حسبما يرى إلهامهم أو عبقريتهم، ويجب النظر إلى الكتابات القديمة على أنها مجموعة نماذج وقواعد ونظم ، مازال لها نفع إذا لم تنقلب إلى قوالب صارمة ، هذه النظرة العملية هى ما يميز هذا العمل، ويؤكد سالاس على أهمية الدراما كعرض يتحقق على المسرح ، ويرى أن قبول المتفرج ليس بعائق أمام الأخذ بالقواعد لأنها أدوات لتقديم الطبيعة بشكل أفضل، وهو ما يدركه العامه بحسهم الفائق.

ومثل بينسيانو وكاسكاليس، يقول سالاس إن وظيفة الفن هى الترفيه والتعليم معا، ورغم أن مبدأ الترفية وحده يبدو مأخوذا به عند لوب دى فيجا وآخرين فإن هذه القضية لم تكن تثار كثيرا فى إسبانيا كما هو الحال فى إيطاليا، واستمر اعتراض الكنيسة على الدراما، وتجدد لفترة بعد ١٦٢٠ بعد أن كان قد قل فى نهاية القرن مما دفع كل المنظرين أيا كانت معتقداتهم الخاصة، إلى أن يقولوا بالهدف الأخلاقى للفن، ولو ظاهريا ، ويلاحظ سالاس أن المأساة تتجه أكثر من الملهاة إلى التطهير، "وكما يعلمنا أوجستين، إذا حدث ورفهت عنا، يكون ذلك من خلال الأسف والدموع"(٢٣)، وهى تعلمنا "بتعويض أرواحنا لمشاعر مثل الشفقة والخوف" فنجعلها "أقل إزعاجا، وعندما تأتى المناسبات التى تثار فيها هذه العواطف نتيجة المحن، يكون شعورنا بها بالتأكيد أقل."(٢٤).

ويتتبع سالاس فى تفصيل أكثر من أرسطو الدور الذى تلعبه كل من الموسيقى والرقص والمشهد والتمثيل، متأملا تاريخ التدوين الموسيقى واستخدام الآلات وأسلوب الرقص، فالممثل يستحق اهتماما أكبر " فهو الوسيلة والقناة التى من خلالها يوصل الشاعر عواطفه ومشاعره إلى المتفرج" ، ولكى يحقق ذلك، يجب على الممثل أن يزيل كل عائق شخصى كى يشعر بمشاعر المسرحية "كمشاعر داخلية" وليست مجرد "مظاهرة كاذبة ".

ويمكننا أن نرى بوضوح كيف شكل نقاد عصر النهضة الإسبان الرئيسيون قضايا المحاورات التالية حول فن الممثل ، فتزعم بينسيانو التحدث عن أسلوب التمثيل ، وسالاس عن صدق الشعور.

حواشي الفصل الخامس

(1) François Bertaut , *Journal du Voyage d'Esagne* (aris 1669), 171.

(2) In his introductory material to Spanish Renaissance Therory, Barrent Clark (european Theories of the Drama [New York, 1965], 58) mentions several essays on this period "touching on the drama," but in fact, except for the most general observations on poetic style, none of them contains my such material. Encino's *Arte de la poesi Castellana*, despirte the author's achievemet as a dramatist, never mentions the theatre, and the fact thatClark calls Billena's *Arte cisoria (a cookbook)* simply a lateer title for the totally different *Arte de trobur* (a poetry manual) indicatetes that his observations on the theory of this period should be read with caution.

(3) Quoted in H.J. Chaytor, Dramatic *Theory in Spain* (Cambridge, 1925),3.

(4) Lopez Pinciano, *Philosophia antigua poética*, 3 vols. (Madrid, 1953), 1: 240.

(5) Ibid.,2:327.

(6) Ibid.,1:241.

(7) Ibid., 176.

(8) Ibid., 3:360.

(9) Ibid., 3:82-83.

(10) Ibid.,264.

(11) Ibid., 281,283.

(12) For detailed listing see Emilio Cotarelo by Mori, *Bibliografua de las controversia sobre la licitud del teatroen España* (Madrid, 1904), a collection of 213 texts from 1468 to 1868.

(13) Mignel de Cervantes *Don Quxote*, trans.. John Ormsby (New York, 1926), 438 -40.

(14) Lope de Vega, El *peregrino en s partria* (Chapel Hill, 1971), 119.

(15) Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Madrid, 1906), 17.

(16) Ibid., 20-21.

(17) See J. de Entrambasagus, "Ina guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Bega y los preceptistas aristroélicos, " in *Estudios sobre Lope de Vega*, vols. 1.2 (Madrid, 1946 - 47).

(18) Miguel de Cervantes.

(19) Francisco Cascales, *Tableas poéticas* (Madrid, 1975), 185.

(20) Ibid.,201-202.

(21) Ibid., 202.

(22) Tirso de Molima, *Cigarrales de Toiedo*, ed. V.S. Armesto (Madrid, n.d.),125.

(23) González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua* Madrid, 1633), 210.

(24) Ibid., 17.

الفصل السادس

عصر النهضة الفرنسية

توجد أول كتابة نقدية فى فرنسا عن الدراما فى **seconde rhetorique inutructif** (١٥٠١) لـ: رينود أو كويكس الذى توفى عام ١٥٢٥ ويحتوى الفصل العاشر فيه على نصيحة مفصلة عن كتابة المسرحيات الأخلاقية والملهاوية والتمثيليات الدينية الملغزة (والأخيرة تتضمن المسرحية التاريخية والرومانسية)، وفيه نقرأ أن المسرحية الأخلاقية تعالج "المدح واللوم" فى "لغة محترمة" دون "تلميحات حمقاء" ولابد أن تتناول موضوعًا مبهجًا بطريقة خفيفة تبعث على الشجن ليس فيها ما يؤذى مشاعر كل البسطاء وخاصة السيدات أما المسرحية التاريخية أو الدينية فتشتمل على موضوع له أهمية ويجب أن تراعى الاتساق مع مبدا الملاءمة أى إنها يجب أن تتمسك بخصائص الأعمار والطبقات والمهن المختلفة"[1].

وظهرت فى عام ١٥٠٢ مقالة طويلة إلى حد كبير تتركز حول الملهاة فى **prenotamenta** لـ: جوداكوس باديوس (١٤٦٢ - ١٥٣٥) طبعة تيرينيس وفيها يكثر باديوس من الإشارة إلى دوناتوس ويظهر معرفته بكتاب كلاسيكيين آخرين مثل دايو ميديس وهوراس وسيتونوس وفيتريوس وتتعرض هذه المقالة الطويلة إلى الاختلافات بين الملهاة والمأساة (كما فعل هوراس ودايوميديس) وأصولهما والأنواع وأجزاء الملهاة (كما فعل دوناتوس). والمسرح وبنائه والألعاب الرومانية، وملابس شخصيات الكوميديا واللغة المناسبة للملهاة واللياقة والملائمة والمشابهة مع الواقع وتشتمل أيضًا على حياة تيرينيس وملخص لحبكة **Andria,** وهى باختصار مصنف فيه المادة النظرية

لباحثى الدراما فى بدايات عصر النهضة أما طبعات تيرينيس التالية مثل طبعة روبت ستين فى عام ١٥٢٩ فغالبا ما احتوت على ملاحظات لدوناتوس أو دايو ميديس على الملهاة كما فعل باديوس.

بالنسبة للمأساة تتواجد وجهات النظر الفرنسية الأولى الخاصة بهذا النوع الأدبى فى التعليقات الموجودة فى مقدمات الأعمال الكلاسيكية فنجد لازارى بايف (المتوفى عام ١٥٤٧) فى تقديمه لتجرمة إليكترا لسوفو كليس (١٥٣٧) يعرف المأساة بأنها "درس أخلاقى فيه فواجع وقتل ومصائب تحدث لشخصيات نبيلة وراقية[٢]، والإهداء au roy monsouverian seigneur – الذى يتصدر ترجمة هيكوبا ليوروبيديس (١٥٤٤) والتى نسبت فى البداية إلى بايف ويعتقد الآن أنها لجولايوم بوتشتيل – هذا الإهداء يظهر تأثير دعوة هوراس الأخلاقية وعجلة الحظ فى العصور الوسطى فيسعى الشعر إلى دمج الترفيه مع ماهو جيد ومفيد وعلى الشاعر أن يمجد الفضيلة ويدين الرذيلة وأرقى أشكال الشعر هو المأساة لثقل موضوعها وروعة محاورتها وحقيقة أنها تخاطب اللوردات والأمراء وهى موضوعة كى تبين للملوك والأمراء عدم ثبات أو استقرار الأشياء الزائلة حتى لايضعوا ثقتهم فى الفضيلة وحدها[٣].

وكانت أربعينيات القرن الخامس عشر هى السنوات الفاصلة بالنسبة لعصر النهضة الفرنسية وهى السنوات التى كتبت فيها الأعمال النظرية الفرنسية فى فن الشعر والتى بدأت فيها وبقوة مناقشات للوصول إلى أدب فرنسى حديث وكانت لـ: إبستيان (١٥٠٤-١٥٦٤) epistre du translateur au lecteur والتى تسبق ترجمة andria (١٥٤٢) إشارة لهذا الاتجاه الجديد وهى مقالة طويلة تشبه prenotamento لباديوس، لكنها مكتوبة باللغة العامية ويلخص محتوياتها إيستيان نفسه على هذا النحو التالى: "أصول المسرحيات وأنواعها المختلفة، وكيف عرضت وفى أية أماكن عامة فى روما أو غيرها، ثم زخرفة المسرح والمشاهد فى المسرحيات الملهاة، بعدها تأتى ملابس المثلين وطريقتهم فى التمثيل والتحدث[٤]، ويحاول إيستيان تقديم تاريخ وتعريف لكل من القصة والمأساة والمسرحية الهجائية، والملهاة القديمة، والملهاة

الجديدة، فيميز المأساة بأسلوبها وطابعها الراقى فهى محاولة جادة مثيرة للخيال بدايتها رقيقة هادئة بهيجة ونهايتها حزينة غير سعيدة[٥].

وفى العام التالى ترجم إيستيان المسرحية الإيطالية Gl'ingannati، وليس هناك نسخ من هذه الطبعة إلا أن هناك طبعة أخرى فيها إشارة فى المقدمة إلى أنه ترجم النص الإيطالى إلى الفرنسية وتلخص هذه الطبعة كثيرا من المادة المأخوذة من مقدمة Andria وتطرح سؤالاً دقيقًا فى تلك الفترة عن التأليف باللغة العامية فيؤكد إيستيان على أن الفرنسيين يمكنهم منافسة الإغريق لو أنهم تبعوا خطوات الإيطاليين فى استخدامهم للأسلوب الكلاسيكى وحتى هذا الوقت كان الفرنسيون يحتفظون فقط بالملهاة الكلاسيكية ذات الفصل الواحد وعادة ما كان هذا الفصل يفتقد المعنى والإيقاع والمنطق، ويتكون من "مجرد كلمات بلهاء وحضور بديهة قليل بلا ابتكار أو نتيجة[٦]، وبدلا من ذلك يجب أن تحتوى الملهاة على خمسة أو ستة فصول ويجب الاهتمام بالبنية والدافع وأن لايبقى، أى شخص فى المسرح ما لم يكن كلامه أو استماعه إلى الآخرين ضروريا"[٧].

وتوحى هذه الشروط بهوراس، ويمكننا بالفعل تتبع تأثير هوراس فى النقد الفرنسى منذ هذه الفترة بدءًا بترجمة جاك بيليير (١٥١٧-١٥٨٩) لفن الشعر عند هوراتس (١٥٤٥) وفى المقدمة الشهيرة لهذا العمل يعترف بيليتير بأنه قد قام بتحديثها، وأن غرضه، مثل غرض إيستيان، هو تشجيع المؤلفين الفرنسيين على تطوير أدب له أهميته .

وتلت ترجمة بيليتير مباشرة، وعلى المنوال نفسه، فن الشعر لتوماس سيبيليت (١٥١٢-١٥٨٩)، وهى أول مؤلف رئيسى عن فن الشعر فى اللغة الفرنسية، ونشرت عام ١٥٤٨ وهى السنة نفسها التى نشرت فيها طبعة روبيرتيللو عن أرسطو، ورغم أن ملاحظات سيبيليت عن الدراما ليست مسهبة، فإنها أكثر تفصيلا من أية معالجة أخرى سابقة باللغة الفرنسية، وفتحت الحوار الذى يأخذنا عنوانًا رئيسيًا ويدرس ثلاثة أشكال: المسرحية الرعوية والمسرحية الأخلاقية، والمسرحية الهزلية، والرعوية تظهر

"الرعاة الذين يحرسون الحيوانات وهم "يناقشون" فى عبارات ريفية بسيطة موت الأمراء وفواجع الزمن وتغير الدول، والنتائج والأحداث السعيدة الناجمة عن الحظ، والمديح الشعرى وغير ذلك فى رمزية واضحة للغاية"، والمسرحية الأخلاقية تشبه المأساوية الكلاسيكية فى أنها تعالج موضوعات "ثقيلة وجادة، "وتنتهى نهاية حزينه كئيبة"، ومثل المأساة "تعرض المسرحيات الأخلاقية أعمالا مميزة وأفعالاً فاضلة، وأحداثا صادقة"، أو على الأقل تبدو صادقة وتعتبر المسرحية الأخلاقية التى تحتوى على شخصيات مثالية نوع منفصل رغم شيوعها الكبير أنذاك ويفصل سبيليت بين الملهاة الفرنسية والملهاة اللاتينية، مختلفًا بذلك عن بيليتر لأنه يشعر أن الفرنسيين يجدون فى الأخيرة "إطالة مملة" بينما الملهاة الفرنسية، بسيطة وقصيرة وفيها متسع لإثارة الضحك، وليس لها أى هدف أخلاقى مثل الملهاة الكلاسيبكية"، ولهذا ينظر سيبيليت إليها على أنها أقرب إلى المسرحية الرومانية الصامتة،[٨] (ويبدو حذف المسرحية الدينية من هذا النقاش غريبًا، حتى نعرف أنه فى نفس السنة التى ظهرت فيها هذه المقالة منعت مثل هذه المسرحيات بأمر من البرلمان الفرنسى .

ورغم خلط سيبيليت المسرحية الأخلاقية بالمسريحة المأساوية، فإن أفكاره تتفق وبشكل عام مع تلك التى ذكرت فى مقدمات بايف بخصوص الموضوع والطابع والنهاية غير السعيدة فى المأساة، ويجب أن نلاحظ على الأخص ملحوظته عن "الأحداث التى تبدو صادقة" (المشابهة مع الواقع) فى الدراما الجادة فهذا المفهوم الرئيسى فى النقد الإيطالى سيصبح له أهمية أكبر فى فرنسا.

ومما يدعو للأسف أن العمل النقدى العظيم فى هذه الحقبة الخصبة للغاية وهو La deffence illustraion de la langue francoise لـ : جوشيم دى بيلى (١٥٢٥-١٥٦٠) ، لم يقل شيئا عن الدرما، لكنه ربما لم يكن ليختلف بشكل جوهرى عن سيبليت، ورغم أن La deffence كان رد فعل لعمل سبيليت، فإن الخلاف لم يكن فى الاتجاه، بل فى الدرجة ، واتفق الشعراء، وعلى رأسهم بيلي، مع سيبيلت على أنه يجب أن تكون أفضل الأعمال الإغريقية والرومانية والإيطالية هى النماذج التى تحتذى، إلا أن

سيبيلت رأى أن يكون ذلك فى تطور مرحلى، بينما نادى الآخرون بانفصال حاد عن العصور الوسطى الماضية، وعن الأدب اللاتينى، ودعوا إلى بداية جديدة مخطط لها، وأبقى الكبرياء فى الجانبين على هذا الخلاف لسنوات عديدة، إلى أن وجد كل من دى بيلى وسيبليت أخيراً أن هناك نقاط اتفاق أكثر من نقاط الاختلاف حول هذا الموضوع، وانتهيا إلى القبول، بل وحتى الإطراء على أعمال كل منهما.

وأضاف إلى هذا النزاع ناقد محافظ آخر وهو جيولوم دى اوتيليز (١٥٢٩-١٥٨١) الذى شن هجوما على Ladeffence فى مؤلفه Replique aux furieuses defenses de louis Meigret ، يدافع فيه، فى أسلوب أخلاقى، عن "أخلاقيات العصور الوسطى التى يرفضها الشعراء البيلياد مفضلين النماذج الكلاسيكية، فالأخلاقية "أكثر نفعاً" من الملهاة أو المأساة" لأنهما تميلان للإفساد أكثر من تعليم الأخلاق، فالأولى تعطى المثل على الإباحية والأخرى على القسوة والطغيان [٩]، ويبدو أن هذه المحارة مشتقة من كتاب فرانسيسكو باتريزى De institutione reipublicae (١٤٤٩)، التى يذكر فيها أن أفلاطون كان مخطئًا عندما أراد إبعاد الشعراء عن مدينته الفاضلة، لأن وسائل شد الانتباه فى الفن عامل عظيم فى التعليم، ومع هذا يقول باتريزى أنه يجب إلغاء المأساة والملهاة ، الأولى "لأن فيها عنفًا مبالغًا فيه ممتزجاً باليأس الذى يغير وبسهولة الأغبياء من الناس ويجعلهم مجانين، ويدفع بالعاقل منهم إلى الغضب العنيف." والثانية لأنها "تفسد عادات الناس وتجعلهم أشبه بالنساء وتدفعهم إلى الغريزة والتحلل" [١٠]، ويعترف دى أوتليز أن المسرحية الأخلاقية أقل شأنًا من الدراما الكلاسيكية، لكنه يدعو الشعراء المعاصرين إلى بعثها من جديد بدلا من إهمالها، من خلال ما يمكن تعلمه من الموضوعات الجادة فى الكلاسيكيات. وهكذا كانت المحاورات فى التأكيد على الهدف الاخلاقى للدراما فى فرنسا مأخوذة ليس من هوراس، كما هو الحال فى إيطاليا ، ولكن من الرغبة فى الإبقاء على العناصر الإيجابية فى المسرحية الأخلاقية المتأخرة .

وقدم جاك بيليتر مترجم هوراس أول رد طويل تفصيلي على معارضى البلياد فى كتابه فن الشعر (١٥٥٥)، ويعالج الفصل السابع المأساة والملهاة فيضعهما فوق كل الأنواع الأدبية فى العصور الوسطى مثل المسرحية الأخلاقية، وعلى نحو ما قال به كل من هوراس ودوناتسى ودايا موديس، يقول إن التشابه الوحيد المهم بين الملهاة والمأساة هو احتواء كل منهما على خمسة فصول، وتصور الملهاة الناس "فى حالة وضيعة. بينما تصور المأساة الملوك والأمراء واللوردات والفكرة فى الملهاة مبهجة، لكن نهاية المأساة دائما ما تكون مؤسفة ومحزنة ومخيفة"، والملهاة لها أسلوب شائع محبوب، بينما المأساة مثل الملحمة، تتناول فى أسلوب راق أحداثًا جليلة، ورغم أن بيليتر لايقول الكثير عن هدف المأساة أو الملهاة، فإنه يقول بأن هناك للمأساة على الأقل غرضًا، وهو تعليم المتفرجين "أن يخافوا الآلهة ، ويتخلوا عن الرذيلة، ويبتعدوا عن الشر، ويقدروا الفضيلة"[١١] ويسمى الملهاة "مرآة الحياة "– ويرجع هذا التعبير إلى ليفيس أندروناكوس – وإذا كانت الملهاة تعكس الحياة، فلابد إذن أن تلتزم بصدقها مع "الأنماط" فيجب أن يكون الطاعنون فى السن جشعين أو حذرين والشباب متحمس محب والمرضات صبورات والأمهات متسامحات، وهكذا وهذا الصدق مع النمط أو ما يسميه الإيطاليون اللياقة يسميه بيليتر " "bienseance" وهو مصطلح نقدى سيكتسب شيوع هائل فى فرنسا فى القرن التالى .

وكانت معرفة سيبليت وبيليتر بأرسطو وقواعده معرفة سطحية، ولهذا كان تأثيره بسيطا، على عكس العقد التالى الذى سيشهد استقراره كمرجعية رئيسية فى فرنسا، كما حدث فى إيطاليا من قبل، والعملان المهمان اللذان عجلا بهذا هما طبعة جولوم موريل من فن الشعر التى ظهرت فى باريس عام ١٥٥٥، وفن الشعر لـ: سكاليجر فى عام ١٥٦١، ويعتبر سكاليجر جزء من تراث عصر النهضة الإيطالى، كما رأينا من قبل، لكنه مع ذلك يرتبط بعلاقة خاصة بفرنسا أيضا نشر فن الشعر لـ : بيليتر، ويعتقد البعض أن سكاليجر قد تعرف على أعضاء البيلياد، وسواء كان ذلك صحيحا أم لا فقد كان حلقة الوصل الرئيسية بين النقد الإيطالى والفرنسى فى منتصف القرن

السـادس عشر ويمكن أن نعتبره أول ناقد فى فرنسا يأخذ أرسطو كمرجعية أولى فى الشعر .

وهناك أيضا بعض الإشارات إلى أرسطو Brief discours pour l'intelligence de ce theatre، وهى تنتمى بالضرورة إلى العصور الوسطى، والتى صدر بها جاك جريـفين (١٥٣٨-١٥٧٠) مـأسـاته La mort de Cesar (١٥٦١) ، فيذكر أن أرسطو هو مرجعه فى تعريف المأساة على أنها "محاكاة" أو تقديم لواقعة شهيرة عظيمة ومهيبة مثل موت قيصر" [١٢]، ويظهر مفهوم المشابهة الكاملة فى تبرير جريفين لابتعادِهِ عن استخدام الجوقة المغنية، "فطالما أن المأساة ليست إلا تقديم الحقيقة، أو ما يبدو أنه الحقيقة، فلن يجد العامة البسطاء ما يغنونه وهم يرون المآسى تحدث للجمهوريين[٢١]، وعلى هذا الأساس يأخذ جريفين خطوة أبعد فى مناداة بالاستقلال عن النماذج الكلاسيكية ، وقوله بأن الأمم تختلف فيما بينها فى الطرق التى تأخذ بها الأشياء .

ويظهر بوضوح أكثر تأثير كل من أرسطو والنظرية الإيطالية المعاصرة فى "فن المأساة " وهى المقدمة التى كتبها جين دى لاتيل (١٥٤٠-١٦١١) لمسرحيته Saul le furieux (١٥٧٢)، وهذه المقالة القصيرة ذات الخمس صفحات، لها أهمية كبيرة لأنها تقدم إلى النقد الفرنسى الاتجاه الإيطالى المعاصر فى ذلك الوقت و"قواعد" المسرح كما هى أولا فى أرسطو، ثانيا فى هوراس، ومن المحتمل أن تكون فن الشعر التى كتبها كاستيلفيترو قبل سنتان هى المصدر للعديد من أفكار جين دى لاتيل، فالمأساة كما يقول، تعالج أحداثًا ومحناً غير عادية مثل النفى، والحروب،، والطاعون والمجاعات، والأسر، وفظاعات الطغاة الشنيعة " - لأن هذه هى الأحداث التى تؤثر فينا أكثر من أية كوارث أخرى، "ولأن الهدف الحقيقى للمأساة هو إثارة العواطف فى كل منا بطريقة رائعة" [١٤]، وهذا الانتقال الواضح من الهدف الأخلاقى إلى الهدف الجمالى للمأساة، يبين تأثير أرسطو ، وهذا التأكيد على الغريب والعاطفى سيفتح مجالا فى تفسير المأساة سيكون له الأثر فى مفهوم الإعجاب عند الكلاسيكية الفرنسية

الجديدة (انظر الفصل الثامن)، وفيما بعد فى بداية القرن الثامن عشر تقريبا، سيولى علم النفس ولونجيناس Longinus اهتماما متزايداً بهذه الأفكار الخاصة بهدف المأساة.

ويعيد دى لاتيل المفهوم الأرسطى الذى يقول بأن البطل المأساوى يجب أن لايكون خيرا تماماً أو شريرا تماماً، ويرفض على الأخص العدالة الشعرية كضرورة للمأساة، ويرفض أيضا الشخصيات المجردة مثل الموت والحقيقة والجشع، ويضع الوحدات والحدث خارج المسرح فوق غيرهما، وذلك باسم المشابهة الكاملة " فالقصة والمسرحية لابد أن تحدث فى اليوم نفسه، والوقت نفسه، والمكان نفسه، ولابد أن نتجنب كل ما لا يمكن تقديمه بسهولة وأمانة على المسرح"، بمعنى أننا لايجب أن نقدم الجرائم وحالات الموت فى أية صورة لأن كل إنسان سيراها خدعة"[٥١]، وكما هو الحال مع أرسطو، يؤكد دى لاتيل على الحبكة المترابط بنائها، فلابد أن تنظم الأحداث بعناية لإثارة العواطف المناسبة فى المتفرجين ولتؤدى بشكل مباشر حتمى إلى الانفراج، ويجب ان يستبعد" كل ماهو غير ذى فائدة، وغير ضرورى، وفى غير مكانه".

وليس عند دى لا تيل الكثير من الملهاة، لكنه فى مقدمة Le corrivaux يدعو إلى كتابات المسرحية الملهاوية الكلاسيكية بدلا من المسرحيات الهزلية الأخلاقية "المنحطة والحمقاء"، ويقول إن الملهاة الحقيقية" كالمرآة : تقدم الطبيعى، وحدثها يشمل كل أفراد العامة، مثل الطاعنين فى السن، والشباب، والخدم، والنساء من أصل طيب، وما إلى غير ذلك[١٦].

ورغم أن دى لاتيل، وآخرون كانوا ينادون بالوحدات الشهيرة التى أخذت بها الكلاسيكية الجديدة، فإنها لم تقبل أو تنتشر بسرعة، ولم يتوقف النقاش عن جدواها على مدار نصف قرن تقريباً، فنرى جين دى بيريل فى مقدمة مأساته Regulus (١٥٨٢)، يقبل : بفترات زمنية طويلة فاصلة" فى مسرحيته، لكنه يصمم على أن هذه أشياء ضرورية لفهم القصة ويسخر من هؤلاء المؤلفين الذين "يؤمنون بالخرافات" ويظنون أنه فى المأساة لايجب تقديم إلا ما يمكن حدوثه فى يوم واحد[٢٧]، وعلى

الجانب الآخر نجد بيير دى رونسارد فى تعليقاته المتناثرة على الدراما يلتزم وبوضوح بالتراث وبالنقد الذى يحدد لكل شىء وظيفته وهدف كل من المأساة والملهاة هو هدف تعليمى، وأفضل وسيلة لتحقيقه هى المشابهة الكاملة التى تؤدى بدورها لأى الوحدات وأحسنها تلك التى فيها توافق دقيقة بدقيقة مع الواقع[١٨].

ويمكن أخذ عملين كتبا فى نهاية القرن كتلخيص مناسب للنظرية النقدية الفرنسية فى هذه الفترة فن الشعر الفرنسة (١٥٩٨) ل: بيير دى لودان دى إيجالى (١٥٧٥-١٦٢٩) وفن الشعر (١٦٠٥) ن: جين فاكولان دى لافريسناى (١٥٣٦-١٦٠٦)، ففى هذين العملين تعليقات جوهرية عن الدراما، ويأخذ لودان بشكل عام موقفًا أكثر مرونة بخصوص النماذج والقواعد الكلاسيكية، وبالتحديد فى ملاحظته عن المأساة، ويتعرض للملهاة بشكل سريع ذاكرا موضوعاتها وشخصياتها التقليدية ويستقى الاختلافات التى بين الأنواع الأدبية من سكاليجر، وهناك أيضًا الملحوظات المعتادة عن الشخصية واللغة والأسلوب، والطابع، وتظهر مرونته فى تأكيده على الدقة التاريخية فى المأساة، والاهتمام (كما فعل كاستيلفيترو) بالتأثير الحاصل للمتفرجين، فينكر مثلا التأكيد على أن عدد شخصيات المأساة لابد وأن يكون أقل من شخصيات الملهاة لأن عدد الشخصيات يحدده الإخبار الصادق للقصة، وليس مجرد تطبيق لقاعدة ، ويجب أن لا تحد النماذج الكلاسيكية الكتاب المعاصرين، "لأنه ليس هناك شخص اليوم عنده من الصبر أن يستمع إلى مأساة فى صورة قصيدة فيها شخصيتان فقط، ونحن نعرف "أن المأساة خلقت فقط لإمتاع المتفرج"[٩١]، وعلى المنوال نفسه يأتى الهجوم الثانى على وحدة الزمن: لايجب أن نلتزم بهذه القاعدة حتى إذا كان القدماء قد التزموا بها، فنحن لم نلتزم "بالأوزان والقوافى التى صاغوا بها أشعارهم "، بالإضافة إلى أن المأساة تعالج موضوعات مثل ما يحدث للملوك والامراء وسيصبح "هراء كامل أن تغطى مثل هذه الأمور فى يوم واحد " وفى الجيل التانى يواجه كورنيل هذه المشكلة بالتحديد فى مسرحيته **Le Cid**.

وتقدم فن الشعر لـ : فوكيلا، بشكل واضح وجهة النظر المعارضة المحافظة بخصوص هذه الموضوعات، فيعرف المأساة على أنها محاكاة ليس للحياة بل " لحدث جاد وصادق "[٢٠]، مما يتيح له أن يرفض حجة لودان ضد وحدة الزمن على أساس الصدق مع التاريخ، ويقول إن على المسرح أن لا يشغل نفسه بهذه الحجة التى قد نأخذ يوما للانتهاء منها[٢١]، ويلتزم فوكولان تمامًا ليس فقط بالثلاث وحدات، ولكن أيضا بالبنية ذات الفصول الخمسة وثلاثة شخصيات تتحدث على المسرح كحد أقصى، وأن هدف الشعر هو أن يعلم أو يفيد أو كليهما، ولكن فى المأساة والملهاة يكون التركيز على التعليم : "تقدم المأساة أحداثا فاضلة ، مبهرة ومهيبة، فخمة، أما الملهاة فتتناول أحداثا تستحق اللوم "[٢٢]، ويعلن فوكولان أن الغرض الرئيسى للمأساة كان تعليم الأمراء وتبيان كيف يؤدى السوء والكبرياء إلى الكوارث، ويلاحظ، مع ذلك أن بعض المآسى الكلاسيكية تنتهى نهاية سعيدة فيوصى بهذا الشكل الذى يمكن أن يبين كيف تكافأ الفضيلة ، وهذا تنظير أولى لمبدأ سيطلق عليه فيما بعد العدالة الشعرية، ويعتبر فوكولان أن المشابهة مع الواقع ضرورية بالنسبة للإمتاع أكثر منها للتعليم ورغم أن هذا الهدف ثانوى، فان له تبعاته لاننا سنجده فيما بعد يمنع العنف على المسرح وينادى بصدق الشخصية مع التاريخ والنمط، ويهتم كثيرا بالملائمة أو اتساق كل شخصية مع عمرها وموقعها فى الحياة .

وكما حدث فى الوقت نفسه فى إيطاليا، يمكننا رؤية توارد المواقف المتعارضة نفسها فى هذه الدراسات الحديثة نسبيا، وذلك عند بداية الفترة الكلاسيكية العظيمة فى الآداب الفرنسية، ودائما ما نقرن موقف فوكولان الذى يميل إلى الكلاسيكية التقليدية التى تسيطر فيها القواعد، بالفترة التى تلت مع أن الموقف المعارض الذى كان يمثله لودان ظل أيضا متواجدا، يحاول بشكل مستمر، أن يتحدى الموقف الآخر ويعدل منه .

حواشي الفصل السادس

(1) *Regnand Le Quex, Instructif del la seconde rheitorique,* quoted (in French) in W.F. Patterson, *Three Centuries of French Poetic Theory*, 2 vols, (Aun Arbor, 1935), 1: 153-57.

(2) *Tragédie de Sophocles intitulée Electra,* Trans Lazare de Baif (Paris, 1537), i.

(3) *La tagédie d'Euripide nommée Hecuba*, Trans , Guilaune Bouchetel (Paris, 1544), ij.

(4) *Première comédie de Terence intitulée Andrie*, trans. Charles Estienne (Paris, 1542), iii.

(5) Ibid. iii.

(6) Esieme *Les abusez* (Paris, 1548) ij.

(7) Ibid. iiij.

(8) Thomas Séhilet, *L'art poéitque françoys,* 1555 edition (Geneva, 1972), 60-64.

(9) Guilaume des Autelz, *Réplique aux furieuses défense de Louis Meigret*, quoted (in French) in Patterson, *Three Centuries*, 1: 362

(10) *Franceson Patrizi, De institutone reipublicae* (Paris, 1534), 27.

(11) Jacques Peierier, *L'art poéttque* (Lyons, 1555), 70.

(12) Jacque Grévin, *Le théâtre de Jacques Grévin* (Paris, 1562) iij.

(13) Ibid. iii.

(14) Jean de la Traille, *De l'art de la tragédie* (Paris, 1574). ij.

(15) Ibid. iii.

(16) De in Traille, *Les corrivaux* (Paris, 1574), iij

(17) Jeam de Beaubreuil , *Regulus* (Limoges, 1582), i

(18) Pierre dê Ronsard, "Préface sur la *Fravnçiade, ' Oeuvres*, Texte de 1587, 8 vol. (Chicago 1966-69), 4:14.

(19) Pierre de Laudeun d"Aygaliers, *L'art poétique français* (Heneva 1969, 159-61.

(20) Jean Vauquelin de la Fresnaye , *L'art poétique* (Paris, 1885), 134.

(21) Ibid.78.

(22) Ibid.135.

الفصل السابع

عصر النهضة فى إنجلترا وهولنده

تركز النقد الإنجليزى أثناء الفترة التيودرية حول الدراسة البلاغية للأدب، ورغم أنه كان هناك لبعض مظاهر هذه الدراسة، وخاصة تطور مفهوم الملائمة، تأثير مهم على النظرية الدرامية فيما بعد، فإنه لم ينتج عن ذلك نقاش منهجى منظم للدراما فى هذه الفترة، وعلى نحو وثيق، مع اهتمامات الكتاب الإنسانيين الإيطاليين فى أواخر القرن الخامس عشر، فكانت أهمية الدراما بالنسبة لهم تكمن فى أسلوبها ووظيفتها التعليمية والجزء المهم منها المحبب فى التراث الكلاسيكى، ومع هذا تعطينا بعض التعليقات المتناثرة عند الإنسانيين، والتى صاحبت المسرحيات الأكاديمية لمؤلفين فى بدايات الفترة التيودرية، رؤية عامة لأفكارهم عن الدراما.

ويذكر توماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥)، فى مدينته الفاضلة **Utopia** (١٥١٦)، مثلا عن عدم صحة خلط المأساة بالملهاة :" لأنك إذا ما أتيت بأشياء أخرى ليست لها علاقة بالموضوع المتناول، فأنت بذلك تفسد وتنحرف بالعمل، حتى ولو كانت هذه الأشياء التى تأتى بها أفضل"[1]، ويتناول توماس إبيوت (١٤٩٠ - ١٥٤٦) فى الحاكم **The Governor** (١٥٣١) المأساة والملهاة كجزء من دفاعه العام عن الشعر، ويوبخ هؤلاء الذين يقولون بأن الشعر ليس إلا أكاذيب بذيئة عديمة النفع، ويدافع عن الأنواع الأدبية الدرامية على أساس كلاسيكى جديد تقليدى وأخلاقى، فالملهاة "صورة، أو كما اعتادت أن تكون ، مرآة لحياة الإنسان"، يحذر الناس فيها من الشر لكى يتعلموا كيف يقاومونه بالتأمل فى "اندفاع الشباب إلى الشر، وفخاخ البغايا

والمومسات التى يمكن أن تقع فيها عقول الشباب، وخدع الخدم، وصدف الحياة التى تأتى على غير ما يتوقع الناس" [٢]، ومن المفضل أن يقرأ المأساة أناس فى سن ناضجة ، بعد أن تكون عقولهم قد "تثبت بالتعليم الجاد والخبرة الطويلة"، عندئذ سيشحبون هذه الأعمال" ويلعنون حياة الطغاة الظالمة، والحماقة والسخافة التى يقدمها شعراء فاسدون"[٣].

وفى النصف الأول من القرن السادس عشر، كان يدرس كل من أرسطو (على الأقل بشكل جزئى) وهوراس فى أكسفورد وكيمبريدج، وكانت تقرأ المسرحيات الكلاسيكية، وأحيانا تعرض ، وشهدت الأربعينيات من القرن السادس عشر فى جامعتى أكسفورد وكيمبريدج نشر الأعمال اللاتينية الأصلية ، غالبا تصحبها مقدمات تظهر وعياً بالتعاليم الكلاسيكية، وتبين أول هذه المقدمات، وهى مقدمة Chris-tus Rediviuus لـ (١٥٤١): نيكولاس جريمالد (١٥٢٠-١٥٦٢) اهتمامات مسرحي من هذا الجيل ، فالموضوع الذى يحظى بكل الاهتمام هو " اللغة الملائمة"، وجريمالد يوضح بما لا يدع مجالا للشك أساس هذا المبدأ فى اقتباس أخذه من أستاذه جوهاتس إيربس : " كل من له خبرة فى فن الخطابة يعطى الشخصيات التى تبلغ عن حدث كلمات موجزة قليلة بالعامية ، أما الحوار السريع فيعطى لمن يقدمون التعزية، أو يأتون بأخبار سعيدة، والذين يجيدون يعطون أسلوباً رشيقًا، مسترسلا ، لطيفا، أما المفاخرون المباهون الساخطون فحديثهم مصطنع، متحمس، حاد"[٤]، ويمر جريمالد سريعا بالوحدات فيلاحظ أن مشاهده المختلفة يمكن وبسهولة تقليلها إلى مشهد واحد، ويستشهد بعمل بلاوتس The Captivi : كمثال سابق احتوى على خليط من العناصر الحزينة والسعيدة، وامتد الحدث فيه إلى أيام عديدة.

وكان الدفاع عن المسرح ، وكما أشار إلى ذلك إليوت من قبل، وسيلة أخلاقية يمكن للدولة المنظمة أن تستفيد منها، وتطورت هذه الفكرة إلى حد النضج فى كتاب النظام الجيد للصالح العام The Good Ordering of a Common Weal (١٥٥٩) لـ : ويليام بافاندى ، وهو ترجمة لأصل لاتينى قام بها الإيطالى جوهان فيراريوس

(مونتانوس)، وكان بافاندى عضوا فى جماعة الأربع فى جمعيات طلاب الحقوق والمحامين، مع المجموعات نفسها التى ضمت توماس ساكفايل وتمواس نورتن (مؤلفا مأساة Gorbodue (١٥٦١) ، ومعهم أيضًا الذين ترجموا سيتسبيكا مثل جاسبر هيرود ، وكان الاهتمام الرئيسى لهؤلاء الباحثين الشباب هو السياسة والأدب، ويمكن أخذ دفاع بافاندى السياسى والأخلاقى عن المسرح كنموذج لآرائهم، فيؤكد على أنه يجب إدانة المسرحيات التى يعرض فيها ممثلون فاسدون الفساد والرذيلة، أما المسرحيات التى تلقن الدروس الأخلاقية فهى نعمة للمجتمع "لأنها من ناحية تروح عن النفس، ومن ناحية أخرى تثير وتوحد الناس فى اتجاه الفضيلة والخير، وتحذر من الرذيلة والكذب الممقوت"(٥) ويمكن قبول الكلاسيكيات التى فيها الشر والرذيلة شريطة أن توضح العظة الأخلاقية من وراء ذلك، فقصة أجاممنون وكلايتمنيسترا، مثلا، يمكن استخدامها لنبين كيف أن عشق الزانية قصير الأمد ومجنون حتى أن زوجها أو عشيقها لن يكفيا نهمها"(٦).

مقدمته لأوديب (١٥٦٠) ، يصف هذه المسرحية بأنها "درس مخيف لانتقام الآلهة ممن أذنبوا"(٧)، وهذا آرثر بروروك فى مقدمته لمسرحية روميو وجولييت (١٥٦٢) يقول إن هذه القصة تعلم الفضيلة من خلال المثال البائس "لعاشقين بائسين، سلما أنفسهما إلى الرغبة المحرمة، مهملين سلطة الآباء ونصحهم والأصدقاء آخذين نصائحهم من القيل والقال ورهبان يؤمنون بالخرافة(٨).

وجاءت أول ترجمة لفن الشعر التى كتبها هوراس، إلى الإنجليزية فى عام ١٥٦٧، قام بها توماس درانت ، ومالت الترجمة، التى كانت منصرفة إلى حد ما، إلى موائمة هوراس مع الرأى النقدى السائد، لكنها مع ذلك قدمت الحافز المهم من خلال تأطير جسدا لنظرية نقدية باللغة العامية ما جعلها متاحة بشكل عام.

وكالعادة، كان استيعاب النظرية المعاصرة لهوراس أكبر وأسرع من استيعابها لأرسطو، وتعرضت ترجمة توماس براون تل Nobilitas literata : (١٥٧٠) التى ألفها عالم الدراسات الإنسانية فى ستراسببورج، جوهان ستيرم ، لمفهوم المحاكاة عند

أرسطو، وفى العام نفسه ناقش صديق ستيرم روجر أشام (١٥١٥-١٥٦٨)، المفهوم نفسه فيقول : " إن أساس كل المسرحيات الملهاوية والمآسى هو المحاكاة، أو رسم صورة حية أمينة لحياة كل إنسان"(٩)، ويبدو تأثير أرسطو بوضوح أكثر فى إعطاء أشد المأساة كل الأهمية، رغم أنه يفعل ذلك وفق أسس أخلاقية واصفا هذا النوع الأدبى بأنه "أفضل الأشكال التى يمكن أن يستخدمها سواء الواعظ المتعلم أو لنبل المتحضر، وأكثر نفعًا حتى من الذى قدمه هوميروس، وبيدار، وفيرجيل وهوراس"(١٠)، ومع أن أشام ينصح مرارًا بوجوب الأخذ بمبادئ أرسطو، فإن هناك القليل عنده الذى يمكن وصفه بأنه أرسطى تماما .

وأول إشارة لمفهوم التطهير فى هذه الفترة كانت تلك التى جاءت فى ترجمة روبيرت بيتيرسون لـ Galateo : (١٥٧٦) التى كتبها جيوفانى ديلا كاسا ، ففيها تعارض مع النظرية التى تقول إن الناس يحتاجون للبكاء أكثر من احتياجهم للضحك، من أجل هذا تواجدت المأساة، فهم عندما " يسكبون الدمع من عيونهم ، يتخلصون من ضعفهم"(١١)، يسخر الكاتب فيقول إننا يمكننا أن نحقق الغاية نفسها باستخدام غاز الخردل، أو إيجاد منزل مليء بالدخان.

وتميزت فترة منتصف السبعينيات من القرن الخامس عشر بالهجوم المتكرر على المسرح، وغالبًا ما قام به الكتاب التطهريون، وأوحت دفاعات إليوت ويافاندى وآخرين بوجود معارضة أخلاقية خاصة للدراما التى كانت تكتب فى ذلك الوقت، لكن هذه الشكاوى المتكررة أصبحت فيما بعد تيارا معارضا قويا بعد ١٥٧٦، وكان افتتاح بيربيج لأول مسرح عام فى نفس هذه السنة دافعًا لتزايد القوى المحافظة المعارضة فى إنجلترا ، وأدت سلسلة من محاضرات فى كنيسة بول كروس، قدمها توماس ويلكوكس وآخرون ، إلى تكوين جبهة فيها كل حماس حملة صليبية جديدة .

وجاء أول هجوم منظم فى عام ١٥٧٧ فى Treatise wherein Dicing, Ducing, Vaine plaies or Enterlude ... are reprooved by the authoritie of the worde of

God and auncient Writers ، التى كتبها جون نورثبروك، وفيها ترد الاتهامات ضد المسرح فى الحوار بين الشباب والمسنين مع الاستشهاد، كما يوحى العنوان ، بالمؤلفين الكلاسيكيين ورعاة الكنيسة على نحو متعادل، ومما يدعو للدهشة، أن المسنين ، بعد أن يدينوا الإباحية والضعة فى الدراما بشكل عام، يقبلون بالمسرحيات الأكاديمية المكتوبة باللاتينية والإنجليزية، كأعمال بحثية نافعة، وتشتمل النهاية على التمييز التقليدى بين الأنواع الأدبية : ؛ فالمأساة هى نوع من المسرحية التى توصف فيها المصائب، والنهايات المفجعة للملوك والأمراء، والحكام العظام، وهى فى معظمها ونهايتها حزينة وثقيلة، أما الكوميديا ففيها شخصيات خاصة متواضعة ، وبدايتها مرتبكة فى موضوعها ، لكنها تنتهى نهاية سعيدة"(١٢).

وفى مقدمته لمسرحية بروموس وكاساندرا Promos and Cassandra (١٥٧٨) ، وهى مصدر مسرحية العين بالعين Neasure For Measure. يتصدى جورج ويتستون (١٥٤٤-١٥٨٧) لهذه الهجمات، فيذكر التقدير الكبير التى كانت تلاقيه الدراما فى الأزمنة الكلاسيكية، ويقدم الدفاع الأخلاقى المعتاد: " عندما تكافئ الخيرين، فنحن نشجع الخيرين على أن يفعلوا الخير، وعندما نظهر الفاسد، يبتعد الفاسدون عن محاولة ارتكاب الشر" ، ورغم أن هذه المقدمة قصيرة فإنها تحتوى على أكمل ملخص للأفكار الكلاسيكية ظهر فى اللغة الإنجليزية حتى هذا الوقت ، وبعد تعرض سريع للدراما فى الفرنسية والإسبانية والإيطالية والألمانية، تدين الكتاب المسرحيين الإنجليز على عدم الملائمة الغليظة، وإفساد مسرحياتهم ليثيروا الضحك، " ففى كثير من المرات يجعلون المهرج يصحب الملك" ، ويبنون أعمالهم على الأشياء غير المحتملة، وغالبا ما يتجاهلون الوحدات والمشابهة مع الواقع (ففى ثلاث ساعات، يقذف بالعالم ويتزوج الناس ويأتون بالأطفال ، ويصبح الأطفال رجالا، ويهزم الرجال الممالك، ويقتلون الوحوش ، ويأتون بالآلهة من السماء، والشياطين من جهنم"(١٣).

وتزايدت الكتيبات والكتيبات المضادة بعد ١٥٧٩ ، فى سلسلة بدأها ستيفين جوسون (١٥٥٤ – ١٦٢٣) ، وهو ممثل سابق، بمسرحيته اللاذعة مدرسة الخطأ

The School of Abuse ، وهذا النزاع مهد الطريق إلى النزاعات النقدية الأكثر شهرة في القرن التالي في فرنسا ، وجعل الطابع الأخلاقي في هجوم جوسون المعلقين يربطونه بالتطهيريين، لكن محاوراته وأمثلته مشتقة أساسا من الحركة الإنسانية الكلاسيكية، وعدم ارتياحه يعكس وعلى نحو وثيق وجهة نظر أفلاطون، ويقر بأن الفن الجيد يعلم من خلال النموذج الفاضل " للقادة المميزين، وكل الرعاة الخيرين، وحياة السابقين الطيبة"(١٤)، لكنه يلاحظ أيضًا أن قوة الفن يمكن أن يساء استخدامها أيضا لأن الأعمال الفنية " تنزلق فتستقر في القلب، وتسيطر على العقل من خلال العاطفة، بينما يجب أن يتحكم العقل والفضيلة في كل ما عداهما"(١٥)، ومن خلال إخضاع العقل، يعبثون بقدرة الإنسان على الاختيار الأخلاقي، ولهذا يجب تحاشي الفن حتى يتم التأكد من إخضاعه للفضيلة ، وأهدى جوسون هذا العمل إلى فيليب سيدني (١٥٥٤-١٥٨٦) وهو من رجال القصر الأثرياء وله سمعة كراع كريم من رعاة الفن ، إلا أنه يبدو أن سيدني لم يكن سعيدا بالمرة، وعلى العكس ألهمه هذا دفاعه الشهير عن الشعر الذي كتبه تفنيدا للمبدأ الأفلاطوني الذي قال به جوسون، وربما يكون قد كتب سيدني كتابه دفاع عن الشعر Defense of Poetry في الفترة ما بين (١٨٥٠ - ١٥٨٣) ، لكنه لم ينشر حتى عام ١٥٩٣.

وظهر في الوقت نفسه عدد من الدفاعات السريعة، وعلى الأخص الدفاع الذي كتبه توماس لودج (١٥٥٨-١٦٢٥) (والذي ضاعت صفحة الغلاف منه)، ويبدأ لودج الذي كان طالبا في جمعية طلاب الحقوق والمحامين حياته العملية بهذا الدفاع، فيقول إن الشعر قد أسيء استخدامه كفن، لكنه يدفع عنه كإلهام من الخالق طبقا للمصادر المقدسة، أو الوثنية، وليس في صالح الإنسان أو الأخلاقيات أن نرفض أداة مؤثرة مثله في التربية الأخلاقية: " أنت تقول إن الشر سيستمر ما لم نتخلص منه، لكنني أقول إننا سننتفع إذا ما غيرنا الأسلوب".(١٦).

ورد جوسون وبسرعة في Apologie of the School of Abuse (١٥٧٩) ، ثم بعد ذلك Player Confuted in Fiue Actions (١٥٨٢) ، وهي أكمل وأفضل المحاورات ،

وتبنى فصولها الخمسة التى تشبه الفصول الخمسة فى المسرحية على العوامل الأربعة التى قال بها أرسطو – المؤثر ، والمادى، والشكلى، والختامى، ثم جزء أخير يستخلص فيه الأربعة لغاية واحدة وهى إثارة العاطفة، ويقول جوسون إن مصدر العامل المؤثر فى المسرحيات موجود فى الوثنية ويحتفل به عند الآلهة الوثنية" وهى المبادئ والبدع التى اخترعها الشيطان"[١٧]، أما العامل المادى " فهو الأشياء التى لم تكن هناك أبداً " وأن الشيطان هو أصل كل الأكاذيب والخداعات ، والعواطف المشوهة والمبالغ فيها، والأحداث المبهرة" والعديد من الوحوش المرعبين المصنوعين من ورق بنى" . وحتى عندما يتناول الشاعر أحداثا حقيقية، فإنه يجعلها "تبدو أطول، أو أقصر، أو أعظم أو أقل مما كانت"[١٨]، والعامل الشكلى وهو طريقة التقديم ذاتها : فعندما نمثل نكذب وعندما نكذب نذنب – وتلك هى المحاورة المفضلة عند ذاتها : فعندما نمثل نكذب وعندما نكذب نذنب – وتلك هى المحاورة المفضلة عند النقاد الإليزابيثيين فيما بعد، ويصف العامل الرابع الغرض من المسرحيات : "أن تجعل عواطفنا تنساب" وأن ترفعها فوق العقل والاعتدال" وفى هذا خيانة واضحة لأرواحنا، تجعلها أسيرة للشيطان"[١٩]، ومن هنا يأتى العامل الخامس، والذى يقول إن المسرحيات تؤدى بالناس إلى الغرور والوثنية والإثم والشغب، والزنا.

ويتبع الخطوط العامة لهذه المحاورة التى قام بها جوسون، كتاب عديدون مثل فيليب ستوبس فى تحليل الأخطاء **Anatomie of Abuses** (١٥٨٣) ، وانسحب لودج من النزاع فى (١٥٨٤)، رغم استمرار الآخرين، وفى العام نفسه وجدت جامعة أكسفورد للموضوع أهمية كافية لأن يصبح موضوعا لرسالة ماجستير تحت عنوان "هل يجب منع العروض المسرحية فى دولة منظمة بشكل جيد؟"[٢٠].

وبعد عام ١٥٨٥ تناقصت وبشكل ملحوظ الهجمات المؤثرة على المسرح رغم أن ويليام رانكين كتب مرآة الوحوش **A Mirror of Monsters** وكتب أيضا جون رينولد الإطاحة بممثلى المسرح **Th' Overthrow of Stage Players** ، مما يؤكد أن الموضوع مازال مهما ، ومع هذا، تشكل الدفاعات والأعمال النظرية الوثائق الأكثر

أهميـة في السنوات الأخيـرة من القـرن، وينافش كـتـاب وليـام ويب عن الشـعـر الإنجليـزى Discourse of English Poetrie (١٥٨٦)، وفـيـه أكـبـر مـعـالجـة للموضـوع آنذاك ، للمأساة والملهاة، مع إضافة القليل إلى الفروق التى استقرت وتلت الكلاسيكية، وهناك إسـهـاب أكـثـر من (١٥٨٩) الذى لا يرد مـبـاشـرة على الهـجـمـات ، لكنه يأتى بمحاورات مضادة مهدت الطريق لمحاورات سيدنى، فيدافع عن الخيال، ويقول إنه أكثر إسعادا وتأثيرا من الحقيقة التاريخية، ويمكنه أن يفى، وقد فعل هذا بالفعل تاريخيا، بوظيفة اجتماعية بمهمة : ومن هنا يمكننا الدفاع عنه على أساس أخلاقى، على الرغم من أن غايته العظمى عاطفية ، وهدفه الأول هو تجديد نشاط وإمتاع الإنسان.

يعتبر كتاب دفاع عن الشعر Defense of Poesy (١٥٩٥) لفيليب سيدنى العمل الرئيسى فى فكر عصر النهضة فى إنجلترا وأوروبا على حد سواء، وهو فى جزء منه انعكاس للموقف الإنجليـزى – تطور الفكر النقدى الإنجليزى حتى هذا الوقت والرد على الهجمات الإنجليزية على الأدب الخيالى – لكنه أيضًا تجميع لفكر عصر النهضة النقـدى بشكل عـام، مـعـتـمـدا فى ذلك ، وعلى نحـو كـبـيـر، على أرسطو دون إهمـال لأفلاطون وهورس والمعلقين الإيطاليين العظام، وعلى الأخص سكاليجر وميتيرنو.

وتتكون مـقـالة سـيـدنـى من ثلاثة أجـزاء الأول وصـف للشـعـر وتراثه وطبـيـعـتـه وعلاقته بالتاريخ والفلسفة ، وأشكاله ، والثانى رد على المحاورات ضد الشعر، والثالث تعليق على الشـعـر المعـاصر فى إنجلترا، ويشـتق تعريفه للشـعـر من كل من هوراس وأرسطو: "فن المحاكاة .. بمعنى أنه مثيل، أو تزييف أو إذا أردنا التعبير مجازا، هو صـورة ناطقـة مـتـخـيلة، غـايتـهـا التـعليم والإمتـاع"[٢١]، وتتـجـاوز فكرة سـيـدنى عن المحاكاة ظواهر الطبيعة، فالشـاعر يجعل الصـور المثلى فى عقل الخـالق جلية بعد أن كانت مشوهة فى ظواهر الطبيعة، ورغم أن سيدنى يؤكد على الغرض الأخلاقى فإن مفهومه للمحاكاة يقترب من الأفلاطونية الجديدة أكثر منه المفكر الأرسطى : فالفعل النبيل هو غاية التعلم فى الحياة، والشـعـر هو أفضل وسيلة، لأن الشعر أكثر تركيزًا وخصوصية وتأثيرا من أقرب منافسيه وهما الفلسفة والتـاريخ، ويعرف كل من الملهاة

والمأساة على أساس نفعهما الأخلاقى، فالأولى تحاكى "الأخطاء العامة" بطريقة " ساخرة هازئة، والثانية " تجعل الملوك يخافون أن يصبحوا طغاة"، وتعلم الجميع أن الحياة متقلبة"(٢٢).

ويقول إن الشعر، مثل أى شيء آخر جيد، أسيئ استخدامه ولكن هذا لا يجب أن يمنعنا من استخدامه على نحو سليم، وبخصوص أن الشعر يكذب ، يرد سيدنى مشيراً إلى أن ابتعاد الشعر عن الواقع لا يضلل، طالما أن الجميع يدرك أن الشعر يعمل من خلال المجاز والبلاغة، ويتساءل " من هو هذا الطفل الذى يأتى إلى مسرحية ويجد اسم طيبة مكتوبا فى أحرف على باب قديم فيصدق أنها طيبة؟"(٢٣).

وفى الجزء الختامى، الذى يبدو فيه متأثرا بالمعلقين الإيطاليين على أرسطو ، يعطى سيدنى الأفضلية للمأساة، وكان هذا جديدا على البحث الإنجليزى، وللأسف تأتى ملاحظاته عن هذا النوع الأدبى معاكسة لممارسات كتاب المسرح الإليزابيثين العظام الذين جاءوا بعده بوقت قصير، لكننا لا نستطيع أن نلوم سيدنى على أنه لم يتوقع ذلك ، فلقد بنى محاورته وتوضيحاته على أفضل المرجعيات التى سبقته وعلى معرفة معقولة بالممارسة المعاصرة، ويستنكر، مقلدا فى ذلك كاستيلفيترو، الاستخدام الشائع الخاطئ فى إنجلترا لوحدتى الزمان والمكان فيقول " آسيا من جهة، وإفريقيا من جهة أخرى، ومغامرات حياة إنسان كاملة، كل هذا وأكثر فى حيز يومين(٢٤)، ومقلدا سكاليجر يطالب "بكلمات فخمة وعبارات جزلة تقارب أسلوب سبيكا(٢٥)، وكما فعل مينتيرنو، يربط بين الرثاء والإعجاب ، وليس الرعب، كعواطف أساسية للمأساة(٢٦)، ويسمح بمزج العناصر الملهاوية والمأساوية عندما تتطلب المسرحية ذلك، لكنه يدين الاستخدام غير الواعى لهذا المزج من قبل كتاب المسرح الإنجليز.

وعندما يتعرض على نحو سريع للملهاة، يميز بين الإمتاع (الذى فيه إسعاد دائم أو مؤقت)، والضحك (الذى فيه دغدغة هازئة)، ولابد من مزج الاثنين معا فى الملهاة، وأن تكون الغاية هى التعليم الممتع، والمادة السليمة للملهاة هى الحماقات

الإنسانية غير الضارة، " مثل حاشية البلاط المشغولين بالحب، والمندفعين المهددين دون ترو، والمعلم الذى يبدو عاقلا رصينا، والمسافر المجهد المتقلب فى عناد"(٢٧).

ونستطيع أن نجد هذا الاهتمام بتهذيب الملهاة وإبعادها عن المسرحية الهزلية الساخرة، أيضاً فى مقدمات جون ليلى (١٥٥٣-١٦٠٦)، وهى أكثر النظيرات النقدية طراقة كتبها كاتب مسرحى ممارس فى هذه الفترة ، فغاية الملهاة ، كما يقول، هى "إثارة المتعة الداخلية، وليس الطرافة الظاهرة، وأن تخلق الابتسام الرقيق، وليس الضحك المرتفع الصوت"(٢٨)، أما بخصوص الغرض الأخلاقى للدراما، أو الفروق بين الأنواع الأدبية، فإن خيال ليلى الرومانسى يفصله كلية عن سيدنى ، ومقدمة Endimion (١٥٩١)، مثلا، لاتبرر عدم وجود وظيفة أخلاقية للعمل، فتقول إن غايته ليست "الملهاة ولا المأساة، ولا القصة ولا أى شىء آخر، سوى قضاء الوقت فى أحد مبتكرات الخيال"(٢٩).

ونناقش أيضا الأنواع الأدبية التقليدية على نحو مختصر، فى العمل المجهول المؤلف تحذير إلى النساء الجميلات A Warning for Fair Women (١٥٩٩) الذى يعرف المأساة على أنها تعليق يقدمه الكورس، يبدأ بمحاورة مازحة بين التاريخ والملهاة والمأساة، ورغم أن الملهاة تعرف المأساة فى سخرية على أنها "كيف يطالب بعض الطغاة بعرش / فيطعنون ويشنقون ويسمون ويقطعون الرقاب"، ويقول إن المأساة يجب أن تعرف نفسها بالتأثير الذى تحدثه، وليس بالموضوع : " فلابد أن يكون هناك عواطف تحرك الروح/ وتجعل اللب يتنهد ويخفق داخل الصدر/ وتنتزع الدموع من العيون الجامدة" (٣٠)، وتناقش هذه المسرحية موضوعاً أقرب إلى أن يكون عائليًا منه ملكيا، مأخوذا من جريمة معاصرة معروفة جيدا، وتعترف المأساة فى ختامها بصعوبة بناء "موضوع له أهمية"، عن قضية عامة، لكنها تقول بأن يجب تفضيل الحقيقة التاريخية على الجماليات الفنية.

وأولى عدد قليل من كتاب المسرح العظام فى عصر النهضة الإنجليزية نظرية الدراما اهتماماً خاصاً، ويمكن استخلاص ملاحظات متفرقة غير كاملة من مارلو وكيد

وشيكسبير، رغم أن ممارسة سيكسبير قدمت، بلا شك ، مصدراً للتأثير الهائل على المنظرين فيما بعد، وكان بن جوسون (١٥٧٣-١٦٣٧) هو أول كاتب مسرحى إنجليزى يقدم قواما مهما من التعليق النقدى، وكان مهتما، أكثر ممن سبقوه، بالمكونات الأدبية لعمله، ونستطيع أن نرى تأثير سيدنى فى مقدمة جونسون (التى كتبت فى ١٦١٢ تقريبا) لمسرحيته Every Man in His Humour (١٥٩٨)، والتى تعيد فى صورة أكثر اختصارا محاورات سيدنى بخصوص الوحدات، ويكرر أن هدف الملهاة هو " مداعبة الحماقات الإنسانية، لا الجرائم"(٢١).

ويقدم جونسون فى مقدمة Every Man out of His Humour دراسة تفصيلية لنوع "الحماقات الإنسانية" التى يجب أن "كون مجال الملهاة، وفى هذا يبتعد بشكل مميز عن أفكار سيدنى، فيلاحظ، كما قال مفكروا العصور الوسطى، أن الشخصية العادية تنجم عن اتزان أربعة سوائل جسدية، توازى العناصر الأربعة الأولى : الأرض، والهواء، والنار، والماء، يطور جونسون هذه الفكرة مجازيًا إلى " أن الطبع هو حالة يمتلك فيها شخص ما سمة معينة، حتى أنها تسيطر على كل مشاعره، وروحه، وقواه فيتلقى كل هذا فى مجرى واحد"(٣٦)، وعلى هذا يجب أن يكون موضوع الملهاة سمة مشوهة وحاكمة من سمات الشخصية ، ليس نزوة أو عاطفة ، ويظل هدف الملهاة هدفًا أخلاقيًا وهو انتقاد هذه التشوهات وبقسوة من خلال السخرية منها، وكما يقول الإهداء الذى يتصدر Voplone (١٦٠٧)" لابد أن يهدف الشعر إلى تعليم الناس أفضل طريقة للحياة"(٣٣).

وفى مقدمة Volpone ، نقرأ أن المسرحية" هذبت كما قال أحسن النقاد"، وأن مؤلفها قد راعى وحدات الزمان والمكان، وبناء الشخصية، وابتعد عن كل "قاعدة ليست لها ضرورة" (٣٤)، وهذه الملحوظة الأخيرة فيها إشارة إلى أن جونسون كان مستعدا لأن يتخلى عن متطلبات النظرية الكلاسيكية الجديدة إدا ما شعر أن هذا ضرورى، وفى إهداء Every Man out of His Humour نجد قائمة " بقوانين الكوميديا " - مثل التقسيم المتساوى إلى فصلو ومشاهد، والعدد السليم للمثلين ، واستخدام الجوقة،

ووحدة الزمان - لكن جونسون يقول بأنه لايجب على الشاعر أن يتقيد بكل هذا على نحو زائد عن الحد، وأن المؤلفين الكلاسيكيين أنفسهم لم يلتزموا بها دائما[٣٥]، وعلى نحو مشابه، يستشهد فى إهداء Volpone بأعمال كلاسيكية فى دفاعه عن خاتمة المسرحية القائمة ، التى "قد تتوافق مع قوانين الملهاة، بمعنى محدد رغم هدفها الأخلاقى الملتزم[٣٦].

ويكمننا أن نرى كيف كان تجونسون مرنا فى ملاحظاته الأكثر اختصارا عن المأساة، فى مقدمة Sejanus (١٦٠٥) ، ومن الواضح أن السمات التى يقول جونسون بأن مسرحيته تمتلكها - وهى الشخصيات التى لها منزلة، الأسلوب السامى، العبارات المختصرة الجامعة، والمشابهة الكاملة - هذه السمات ليست إلا انعكاسا لأعمال سينيكا، والنظرية الكلاسيكية المتأخرة، وهى بذلك بعيدة عن أفكار أرسطو، ويعترف جونسون أن عمله ينقصه الجوقة، ولا يراعى وحدة الزمان ، لكنه يقول بأنه ليس من الضرورى أو الممكن مراعاة " الحالة القديمة والفخمة للقصيدة الدرامية" ونحن نحافظ على "إمتاع العامة" [٣٧]، ومن هنا يأتى اعتراف جونسون، مثله مثل العديد من زملائه كتاب المسرح فى إنجلترا، وفى أماكن أخرى، فى الفترة نفسها، أن ذوق العامة يجب أن يعطى الأفضلية على القواعد الكلاسيكية.

وتتفق معظم التعليقات النقدية، وهى فى معظمها ملاحظات فى مقدمات للمسرحيات، مع جونسون، معترفة بالقواعد الكلاسيكية (الرومانية)، لكنها تجدها غير متوافقة مع الذوق العام، فنجد جون ويبستر (١٥٨٠ - ١٦٢٥) فى مقدمته لمسرحيته The White Devil (١٦٢١) ، يقر بأن عمله "ليس بالقصيدة الدرامية الحقيقية"، ومثل لوب دى فيجا، يقول بأنه واع تمامًا بالقواعد، لكن أكمل مأساة - وهى تلك التى تراعى كل القواعد، مثل الأسلوب الراقى، والشخصيات الوقورة ، والجوقة الفصيحة، هذه المأساة لن تجد سوى الاستجابة الضعيفة من العامة التى لا تستطيع متابعة كل ذلك"[٣٥] ويردد جورج تشابمان ما قال به جونسون وسيدنى عن

متطلبات المأساة، فيعدد فى إهدائه لمسرحية The Revenge of Bussy d' Am-bois(١٦١٣) "أشياء مثل الحقيقة ... تعليم جاد، وترغيب راقى بليغ فى الفضيلة، وابتعاد عن ما يخالفها" (٣٩).

ويعتبر جون فليتشر (١٥٧٩-١٦٢٥)، فى خطابه " إلى القارئ" الذى يقدم به The Faithful Shepherdess (١٦٠٩) ، غريبًا فى مطالبته دون مواربة، باهتمامات جديدة للدراما، وواضح أن جوارينى هو الذى ألهم فليتشر فكرة أن يسمى عمله بالملهاة المأساوية الرعوية، ولأنه يدرك أن كلا المصطلحين معرضين لسوء الفهم، يقدم تعريفه الخاص لهما، فيعرف "رعوى" وفقًا لمفهوم اللياقة الكلاسيكى: " فهى تقديم للرعاة والرعويات فى أفعالهم وعواطفهم، على نحو يتفق مع طبيعتهم، ولا يتعدى على الأقل، الأعمال السابقة، أو التقاليد البسيطة"، ويشتمل تعريفه لهذا النوع الأدبى الخليط، المعروف بالملهاة المأساوية، على تعريفات غير مباشرة للنوعيين الأدبيين ، فهى "لا تسمى كذلك بسبب البهجة أو الموت، لكن لخلوها من موت، وهذا ما يبعدها عن أن تكون مأساة، ومع هذا تقترب من ذلك ، بالقدر الذى لا يجعلها ملهاة، وبها أناس عاديون فى محنة من محن الحياة، وعلى هذا يكون وجود الإله فى المأساة مشروعا تماماً مثل وجود الناس العاديين فى الملهاة" (٤٠).

وتعكس الملاحظات القليلة عن الدراما لفرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) فى De augmentis scientiarum الاهتمام السائد حتى ذلك الوقت بضرورة التعليم الأخلاقى، وأيضا تفضيل بيكون القوى للفلسفة على الشعر، فيرى الأخير مبهجا، لكنة بالضرورة مثير للحواس بغير نفع"، فالدراما تكون ممتازة إذا لم يكن هناك عيب فيها"، لكنها غالبا ما فسدت وخضعت لقليل من الانضباط، ولهذا كثيرا ما فشلت فى الترغيب فى الفضيلة على النحو الذى كان عند القدماء ، الذين استخدموها بدقة أكثر، ثم يأتى بيكون بملحوظة فيها أصالة مميزة عندما يتعرض لمصادرة قوة المسرح، وهى أول مفاهيم علم نفس الجماعة ، فيقول إنه " من المؤكد أن عقول الناس عندما تكون

في جماعة، تصبح أكثر انفتاحا على العواطف والتأثيرات مما لو كان هناك شخص بمفرده ، وهذا سر عظيم من أسرار الطبيعة" (٤١).

ونشر آخر عمل رئيسى فى نقد مصر النهضة الإنجليزى، بعد وفاة مؤلفه بن جونسون فى عام ١٦٤٠، وكان Timber or Discoveries ويجمع هذا العمل الشائع الذى لم يكن يرد له النشر، ملاحظات من مصادر متنوعة عديدة، مثلها مثل اهتمامات جونسون نفسها، فنجد فيها الثقافة المعاصرة ، رغم أن جونسون يتحاشى دائما التبعية الصارمة للمرجعية، ويقول " حقا، إنهم فتحوا الأبواب ، ومهدوا الطريق، وسبقونا، كمرشدين فقط وليس كقادة ... فالحقيقة متاحة للجميع وليس لفرد بعينه" (٤٢)، ويهتم الجزء الأخير من الكتاب بالدراما بشكل عام، وفيه الكثير المأخوذ من ناقد هولندى وهو دانيال هينسيوس (١٥٨٠–١٦٥٥) وفى أحيان كان ينقل عنه حرفيا، وكان للنقد الهولندى ، وخاصة نقد هينسيوس ، تأثيرا عظيم فى الآداب الأوروبية فى بداية القرن السابع عشر، وليس فقط على جونسون، ولكن أيضا على النقاد الفرنسيين فى الجيل التالى، وأيضا على راسين وكورنيل، اللذين أخذا الكثير من أساسيات النظرية الدرامية فى الكلاسيكية الجديدة من هينسيوس ومصادر إيطالية أخرى.

وبدأت السنوات العظيمة فى عصر النهضة الهولندية، مع إنشاء جامعة ليدين فى ١٥٧٥)، والتحق بهيئة التدريس فى ١٥٩٠، جوزيف سكاليجر، ابن سكاليجر الذى كان قد ورث عن أبيه مكانته كواحد من رواد البحث فى أوروبا ، وبقى فيها حتى وفاته عام ١٦٠٩ ، وكان أقرب تلاميذه إليه هو هينسيوس، الذى واصل التراث السكاليجى فى عمله بالغ التأثير Detragoediae constitutone (١٦١١)، ويختلف هينسيوس عن الإيطاليين الذين سبقوه، فيرى، مثل جونسون، أن أرسطو لم يكن صانعا للقوانين، بل كان فيلسوفا متأملا، يراقب فى بساطة ملامح الظواهر، مستخلصا النتائج، كلما أمكنه ذلك، وربما يكون ذلك هو السبب الذى جعل هينسيوس لايحاول أن يتخذ موقفا نقديا، واكتفى فقط ببنيان وجه الاختلاف مع الناقد الإغريقى، مع إعجابه بالسكالجيين ،

ويتشابه تعريفه للمأساة إلى حد كبير مع تعرط أرسطو، فيقول إنها "محاكاة لحدث جاد كامل ، له طول مناسب، مؤلف من لغة متناغمة موزونة مرضية، تتوزع أنواعها المختلفة فى أجزاء المأساة، وهذا الحدث لا يسرد، بل يقدم فى شكل درامى يثير الشفقة والخوف ليساعد على التكفير عنهما، وهكذا المأساة محاكاة للجاد الوقور، بينما الملهاة محاكاة للمبهج السار" (٤٣) ويترجم هينسيوس كلمة Katharsis إلى يكفر عن، وليس المعنى الحرفى التقليدى يتطهر، قائلا بأن أرسطو، على عكس أفلاطون، لم ير أن العواطف شر فى حد ذاتها، بل السر هو النقص أو الزيادة فيها، ومن هنا فإن وظيفة المأساة الصحيحة هى تعريض العامة للشفقة والخوف، فيتعلم الذين يعانون من نقصانها كيف يشعرون بها، والذين يعانون من الزيادة فيها يشعرون بالإشباع فيحققون حالة عاطفية أكثر اعتدالا.

وهناك صدى لفكرة مينتيرنو، وهى بدورها مأخوذة من مفاهيم العصور الوسطى عن المأساة، فهى تقول إن الإنسان يعد نفسه لضربات القدر من خلال ملاحظة الكوارث التى يتلقاها الآخرون، ويرى هينسيوس أن الشاعر تتهذب فتصبح قادرة على تحمل ليس فقط المحن العظيمة، ولكن أيضا متاعب الحياة اليومية، وبهذه الطريقة يتحقق الغرض التربوى للمأساة، وهذا الموقف يجعل هينسيوس أكثر من الإيطاليين فهما لاهتمام أرسطو بخلق التقمص العاطفى مع البطل المأساوى، فهو مثلنا فيه الخير والشر معا، بالرغم من أن هينسيوس أكثر التزاما من رسطو فى تعريفه للخطأ المأساوى، فيشعر أنه من غير الممكن ارتكاب الشر عن معرفة إلا إذا كان الفاعل شريرا، وحتى تكون المأساة مؤثرة، يجب أن تبنى على فعل خاطئ غير متعمد(٤٤).

ويمكن رؤية العنصر التربوى الذى قال به هوراس فى مناقشة هينسيوس للملهاة فتؤدى القراءة الخاطئة لتعليق الخاطئة لتعليق أرسطو الذى يقول إن الضحك نوع من القبح أو السوء، ويحدث لوجود عيب ما أو قبح غير مؤلم أو ضار، بالناقد الهولندى إلى أن يعبر عن مخاوفه الجادة بخصوص إثارة الضحك، والتى يكررها جونسون ،

فيصفها بأنها "خطأ في الملهاة أو نوع من الفساد ينحرف بجزء من طبيعة الإنسان دون علة" [٤٥]، وهذه فكرة غريبة سينقلها بأمانة النقاد الكلاسيكيون الجدد فى إنجلترا فيما بعد .

ومن الجدير بالذكر أن هينسيوس، مثله مثل أرسطو، ليس عنده الكثير الذى يقوله فى موضوع بالتأكيد على الوحدت الثلاثة الذى انتشر فى السنوات التالية، على الأخص فى فرنسا ، لكنه يولى وحدة الحدث الاهتمام الأول، وهى موضوع فصله الرابع، ويذكرها مرات عديدة فى أماكن أخرى ، وفى صفحات عديدة يشير هينسيوس إلى وحدة الزمان، لكنه ، مثل أرسطو مرة أخرى، يرى أن المشابهة مع الواقع هى الالتزام الكامل بروح النوع، وليس الأفراد (وهذا مايميز الشاعر عن كاتب التاريخ)، وهو لهذا السبب متخوف إلى حد ما بخصوص نوع الوهم فى المسرح الذى نادى به كاستيلفيترو، وعن وحدة المكان لا يقول هينسيوس شيئا .

وقدم جيراردوس جوان فوسيوس (١٥٧٦- ١٦٤٩) ، وهو الناقد الرئيسى الهولندى الثانى، أول ملخص لمجموعة القواعد التى طورها نقاد الكلاسيكية الجديدة فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، فى كتابه **Poeticarum institutionum libri tres** (١٦٤٧) ولم تحتو هذه الخلاصة اللاتينية الوافية على إشارات مباشرة لنقاد إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وإنجلترا الذين كتبوا بالعامية، أو إلى النزعات الأدبية التى شكلت جزء مهما من النقد فى معظم هذه البلدان، فيحاول فوسيوس بدلا من ذلك، أن يلخص إنجازات كل من هوراس وأرسطو وسكاليجر ودوناتس وميتتيرنو، ومواطنه هينسيوس، ويوافق على فكرة أن الشعر يجب أن "يعلم ويمنع"، لكنه يوافق سكايجر على أن مجرد تقديم الأحداث الخيرة والشريرة على المسرح سيجعل الناس يقلدون الأولى ويتجنبون الثانية، وليس كما قال كل من شابلين ولا ميسناردير فى فرنسا الذين أصرا على مكافئة الفضيلة ، وعقاب الرذيلة ، ويعرف المأساة على أنها "قصيدة" درامية "تحتوى على" أحداث جادة قائمة" وشخصيات "بارزة لكنها غير سعيدة"، مما يؤدى إلى التطهر من "حالات نفسية" وليس عواطف بعينها مثل الرثاء

والخوف [٤٦]. وفى الحقيقة لا يحظى التطهير باهتمام عنده، ويفسر الجرائم وغشيان المحارم، وما شابه ذلك من "أفعال مخجلة ومروعة" فى المأساة، بأنها حافز ليس للخوف ولكن التعجب، الذى يستخدمه بمعنى المثير للاستغراب والدهشة، كما قال نقاد الفترة نفسها فى فرنسا [٤٧] ، ويأتى التفسيران من ملحوظة أرسطو أن للرعب والشفقة التأثير الأكبر عندما يأتيان إلينا بشكل مباغت.

ومثل هينسيوس، يتجاهل فوسيوس موضوع وحدة المكان ولا يقول الكثير عن وحدة الزمان، فإن وحدة الحدث لها الأهمية الأولى عنده، ومناقشته إياها فى فصول عديدة متتالية، تجعل هذه المناقشة أكثر دراسات الفترة استيفاء لها، فيقول بأن الدراما يجب أن تشتمل على حدث واحد، وبطل واحد، مع وجود أحداث أخرى ثانوية، مرتبطة ببعضها وفق الاحتمالية والضرورة ، فلا نستطيع حذف أو تغيير دون أن نفسد الكل، ويمكن استخدام الأحداث الثانوية كزخرف، شريطة أن ترتبط بالحدث الرئيسى ولا تنفاسها أبدا فى الأهمية.

كل هذه الاهتمامات يطورها فيما بعد دى أوبيجانيك وآخرون من جيله، اعتبروا فوسيوس دائما، المرشد لهم، كما فعل الآخرون ممن سبقوهم مع هينسيوس.

حواشى الفصل السابع

(1) Thomas More, *Utopia*, trans, Ralph Robinson, text modemized by Campbell (new York, 1947.

(2) Thomas Eliot, *The Book Named the Govemor*, ed. And modernized by S.F. Lehmberg (New York, 1962), 47-48.

(3) Ibid., 33.

(4) Nicholas Grimald, *Epistola nuncupatoria to Christus Redivibus,* trans. L.R. Merrill in *The Life and Poems of Nicholas Grimald,* yale Studies in English, 69 (New Haven, 1925) , 109.

(5) William Bavande, *A woork of Ioannes Ferraius Montanus touchynge the good-ordergnge of a commonweele..* (London, 1559), 81.

(6) Ibid., 103.

(7) Alexander Nevyle, *The Tenne Tragedies of Seneca* (Manchester, 1887), 162.

(8) Arthur Brooke, "To th eReader, " in *Romeus and Juliet* (London, 1908), lxv.

(9) Roger *Ascham, The Whole Works,* 2 vols. (London, 1846), 2 : 213.

(10) Ibid., 228.

(11) Giovanni Casca, *Galateo,* trans. Robert Peterson (London, 1476), 31.

(12) John Northbrooke, *Treatise* ... (London, 1577), 104.

(13) George Whestone,Dedicaton to *Promoa and Cassandra*, in G.F. Smith, ed. *Elizahethan Crtical Essays*, 2 vol.

(14) Stephen Gosson, *The Dramatic Criticism*, ed. A.F. Kimmey (Slazburg, 1974), 82.

(15) Ibid., 89.

(16) Thomas Lodge, *A ply to Stephe Gosson's School of Abuse* (London, 1879),41.

(17) Gosson, Criticism, 151.

(18). Bibid., 161, 169.

(19) Ibid., 181.

(20) Andrew Clark, *Register of the University of Oxford* (Oxford, 1887), vol. 2, pt. 1, p. 171.

(21) Sir Philip Sidney, *The Defense of Poesy*, ed. A.S. Cook (Boston, 1890), 9.

(22) Ibid., 28.

(23) Ibid., 36..

(24) Ibid., 48.

(25) Ibid., 47.

(26) Ibid., 50.

(27) Ibid., 51-52.

(28) Lyly, *Prologue to Sapho and phao* (1548), in *Complete Works*, 3 vols. (Oxford, 1902), 2:371.

(29) Lylym Prologue to *Endinion*, in ibid., 2 : 20.

(30) *A Warning for Far Women*, ed, Charles Camon (The Haue, 1875), 98.

(31) *Ben Jonson*, ed. C.H. Herford and percy Simpson, 11 vol. (Oxford, 1925-52, 2:303.

(32) Ibid., 432.

(33) Ibid.,5:20.

(34) Ibid., 24.

(35) Ibid., 2:436-37.

(36) Ibid., 5:20.

(37) Ibid.,4: 35.

(38) John Websten, *Complete Works,* ed.F.L. Lucas (New Tork, 1966), 1 : 107.

(39) George Chamman, *The Plays and Poems*, ed.T.M. Parrott, 2 vols. (New York, 1961), 1 :77/

(40) John Fletche, *The Faithful Shepherdes,* in The *Drmatic Works in the Beaumont and Fletcher Cannon*, ed. Fredson Bowers, 5 vols. (Cambridge, 1966-76), 2 : 497.

(41) Francis Bacon, *The Advancement of Leaming*, ed. Joseph Devey (New York, 1905), 116.

(42) *Jonson*, 8 : 576.

(43) Daniel Heinsius, *De tragoediae constittutione* (Amsterdam, 1643), 18. Ibid., 76-77.

(44) Ibid., 76-77.

(45) *Jonson*, 8 : 643.

(46) Gerardus VBossius, *Poeticarun insttutionum,* 2 vols. (Amsterdam,1701), 2 : 11.

(47) Ibid., 2 : 13.

الفصل الثامن

فرنسا فى القرن السابع عشر

مرت عشرون عاماً تقريباً بعد كتابات فاكولين ولودون فى بداية القرن ولم تظهر فى فرنسا أية تنظيرات نقدية عن الدراما، (باستثناء عمل هينسيوس؛ غير المتفق عليه) وكانت الدراما السائدة فى مطلع القرن، هى تلك التى كتبها أليكساندر هاردى وآخرون، مثل لوب دى فيجا، سعوا إلى تحقيق النجاح بين العامة، بعيدا عن القواعد الكلاسيكية، ومن المفارقة أن المسرح الوحيد الذى التزم إلى حد معقول بهذه المبادئ، وذاع مع هذا، كان المسرح الرعوى، وهو نوع لم يكن معروفا للقدماء، ونظر إليه فى شك الكلاسيكيون الجدد المحافظون فى إيطاليا، ورغم ذلك، أعطى النجاح الواسع لمسرحيات مثل مسرحية جوارينى Pastor fido تشجيعا إلى النقاد وأحيانا للمؤلفين المهتمين بإقامة تراث نقدى للكلاسيكية الجديدة فى فرنسا، ويبدو أن أشهر القواعد الإيطالية، وهى قاعدة "الوحدات الثلاث"، اختفت من الوعى الفرنسى بعد أن ذاعت مع كتاب مثل روزارد وجين دى لاتيل، ولم تظهر ثانية إلا فى عام ١٦٣٠ تقريبا، عندئذ، وفى الوقت نفسه تقريبا أعاد كتاب عديدون فتح مناقشة الوحدات الثلاث؛تلاها جدل حول من اكتشفها، أو أعاد اكتشافها بالفعل(١).

ومن الدقة أكثر أن نقول إن وحدة المكان فقط هى التى دخلت مرة ثانية مجال المناقشة النقدية فى هذا الوقت تقريبا، لأن وحدتى الحدث والزمان، كانتا مقبولتين بشكل عام، خاصة بالنسبة إلى النقاد المحافظين على الأقل، مثل جين دى لا تيل وجين تشابلان (١٥٩٥-١٦٧٤)، ونودى بهما، وباسمرار، من قبل فاكولان فى عام ١٦٠٥، ومرة

أخرى تشابلان فى إحدى مقالاته النقدية الأولى، وهى Preface de ladone du Marin (١٦٢٣)، ويشن أول تنظير فرنسى شهير فى الدراما، وهو مقدمة Tyr et Sidon، التى كتبها فرانسوا أوجي (الذى توفى عام ١٦٨٠)، مايبدو هجوما عاما على قواعد الكلاسيكية الجديدة الجامدة ، لكنه فى الحقيقة يعطى كل الاهتمام إلى وحدة الزمان ، ومن المهم أن نذكر هنا أنه رغم أن أوجي كان قد نصب كبشير مهم للرومانسية فى سعيها إلى تحرير الفنان من القيود الكلاسيكية فى أواخر القرن التاسع عشر (وذلك عندما أعيد اكتشاف مقدمته المنسية منذ أمد بعيد)؛ فإن أوجي كان يأخذ موقفا محافظا فى زمنه، وكانت الدراما التى يدافع عنها والتى كتبها أليكساندر هارى وآخرون، قد استقرت تماما، وكان يقاوم الأسلوب الدرامى الإيطالى الأكثر حداثة (بالنسبة للفرنسيين)، والذى انتصر فى واقع الأمر فى النهاية.

وعرف أوجي جيدا أنه رغم شعبية هاردى، فإن دارسى نظرية الدرما سيتطلبون فى حواراتهم نماذج مأخوذة من الكلاسيكيات وليس من الأعمال الحديثة، ومن هنا هاجم وحدة الزمان فى طريقتين كان النقاد الإيطاليون قد استخدموها، الطريقة الأولى أشار فيها أولا إلى الاستثناءات فى أعمال الكتاب الكلاسيكيين أنفسهم – مثل أرسطو ، وميناندر وتيرينيس، التى لم تراع هذه الوحدة، ثم أطرى على هذا التحرر، مبينا كيف أن العديد من الدراما الكلاسيكية تشوهت نتيجة التطبيق الجامد لهذه القاعدة ، "فهناك عدد من الحوادث والمقابلات التى حدثت فى اليوم الواحد نفسه، وربما لم تكن تأخذ مثل هذا الوقت القصير لتحدث"، وتجنب آخرون هذه الصعوبة "بسرد سلسلة طويلة من الخدع المملة " التى حدثت خارج المسرح، والتى ضايقت المتفرج فى النهاية وأصابته بالضجر[٢].

وفى الطريقة الثانية يؤكد على الاختلافات بين المجتمع الإغريقى والمجتمع المعاصر، ويقول أوجي إنه سواء كانت هذه القواعد مناسبة أم لا بالنسبة للمجتمع الإغريقى، فإننا يجب أن لا نفرضها على كتاب مسرح فى ثقافة مختلفة "فالإغريق كتبوا للإغريق، وكانوا ناجحين فى رأى مثقفى عصرهم، وسنقلدهم بشكل أفضل لو

أننا آمنا بعبقرية وطننا وأولويات لغتنا، ولم نفرض على أنفسنا أن نتتبعهم خطوة بخطوة فى نهجهم وأسلوبهم "[٣].

ووجدت هذه الحرية التى تزعم المناداة بها أوجي ، متحدثين باسمها فى السنوات التالية، لكن التراث النقدى السائد وقف منها موقف المعارض، وبالإضافة إلى وحدتى الحدث والزمان اللتين استمر التأكيد عليهما كضرورتين للدراما، أضيف أيضا وبشكل منتظم بعد أوجي، وحدة المكان، ففى عام ١٦٣٠ يلاحظ الكاتب المسرحى أندرى ماريسكال، وفى مقدمة مسرحيته **Generuse Allemande** أنه لم يقيد نفسه "بقيود المكان والزمان والأحداث الضيقة، والتى كانت هم القدماء[٤]، وفى الشهر نفسه يدافع تشابلان عن هذه الوحدات فى خطاب اشتمل على معظم القضايا الأساسية التى يقول بها مؤيدو التقليدية .

ورغم أن تشابلان يؤيد القدماء، فإن محاوراته مبنية ليست على مرجعيتهم لكن على أساس نظرية تعمل وفقها الدراما، فيرفض فكرة أن الدراما وجدت من أجل الإمتاع (رغم أنه يلاحظ أن اتباع القواعد يؤدى إلى استمتاع أكثر مما لو أهملناها)، فغاية المسرح الرئيسية هى "إثارة روح المتفرج من خلال قوة وصدق المشاعر العديدة التى يعبر عنها على خشبة المسرح ، وبهذا نطهرها من التأثيرات السيئة التى يمكن أن تخلقها هذه المشاعر فى نفس المتفرج "[٥]، ولكى يحدث هذا بشكل مؤثر تماما، فلابد أن نعيد تقديم صور الحياة الحقيقية ، لهذا يجب أن يصاحب ويدعم العرض بالمشابهة مع الواقع **Vraisembiance** وهذه هى الفكرة الحاكمة عند تشابلان الذى يقول إن اكتشاف القدماء العظيم كان : "إبعاد المتفرج عن أية لحظة يتأمل أو يشك فى أن الذى يراه هو الحقيقة "، والوحدات الثلاث مطلوبة لدعم هذا الإيحاء ، ومعها مفهوم اللياقة – الذى يعنى تقديم الملامح المتوقعة والتقليدية للأعمار والأحوال المختلفة – حتى لايقف أمام تصديق المتفرج عائق.

ولاينادى تشابلان بالمطابقة الدقيقة بين ما يحدث على المسرح والزمن الحقيقى ، فيسمح بامتداد الحدث فى وقت إضافى مفترضا أن دخول الممثلين والفترات بين

المشاهد يبرر ذلك، لكنه يعتقد أن تقديم فترة كاملة أكثر من ٢٤ ساعة، سوف يعيق التصديق إلى حد كبير، ويرتبط كثيراً وحدتا المكان والزمان بوجهة النظر تلك ، لأن امتداد القصة لفترة طويلة سوف يشتمل على أحداث كثيرة ، مما يشوش على التركيز في الدراما، وسوف يستدعي أيضا مشاهد كثيرة، مما يقلل من الإيحاء، ويجب أن لانطلب من المتفرج أن يتخيل "أن المسرح نفسه الذى علق بنظره منذ البداية، قد تغير عما قدمه الشاعر أولا"[٦]. ومن أجل المشابهة مع الواقع يقترح تشابلان على المؤلفين الفرنسيين أن يقلدوا النموذج المتمثل فى ما قدمه بعض الكتاب الإيطاليين والإسبانيين الذين كانوا قد بدءوا فى الكتابة نثرا.

ونجحت هذه الأفكار عندما طبقها فى البداية جين ميريت (١٦٠٤-١٦٨٦)، الذى كانت مقدمته لمسرحية Silvanire (١٦٣١) بمثابة البيان الرسمى الرئيسى عن هذا الاتجاه الجديد، والمقدمة مثل فن الشعر فى شكلها، فتبدأ بجزء عن الشاعر والشعر ، بعدها تناقش الأنواع الأدبية، وتنتهى بجزء كبير عن الملهاة ، وتعريفات المأساة والملهاة تقليدية راسخة، فالمأساة "مرآة تصور ضعف كل ماهو إنسانى"، تتناول الملوك والأمراء، تبدأ فى مرح، وتنتهى فى بؤس، والملهاة تتناول الأمور الخاصة لإناس فى حالة متوسطة، تبدأ بمحنة، ونهايتها سعيدة، ووظيفتها الأخلاقية هى تعليم الآباء والأبناء كيف يعيشون معًا "[٧]، ويذكر ميريت ثلاثة قوانين للملهاة : وهى أن تكون قصتها معقولة، لكنها تتكون من حدث واحد، وأن تطبق وحدة المكان، وهذا يشتمل ضمنيًا على وحدة الزمان وهذا قانون جوهرى فى الدراما، ويتحدث عن العبث فى ظهور ممثل فى روما فى الفصل الأول، ثم فى أثينا أو فى القاهرة فى الفصل الثانى، ومثل تشابلان يذكر أن المشابهة مع الواقع هى أساس هذا المفهوم لأن الدراما - على النقيض من التاريخ - "تقديم حى للجانب العاطفى من الأمور ، كأنها تحدث حقيقة فى وقت بعينه" [٨].

تكررت هذه المحاورات التى دارت فى الفترة ما بين (١٦٣٠-١٦٣١) فى خطابات ومقدمات وبيانات فى الفترة مابين (١٦١٣-١٦٣٦)، فهذا إنسارد، فى مقدمته

لمسرحية بيكو : La filis de Scire (١٦٣١) ينادى بتطابق كامل بين الزمن الحقيقى وزمن المسرح، وفى representative poesise Dela، (١٦٣٥) ، ويكرر تشابلان قناعته بأن القدماء طوروا قاعدتى وحدة المكان و"اليوم الطبيعى "على أساس "قاعدة المشابهة مع الواقع"، وفى المقالة نفسها يتحدث تشابلان عن Bienseance وهو مصطلح جوهرى فى الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، يرتبط على نحو وثيق، بمفهوم المشابهة مع الواقع، وكان بيليتير قد استخدم الكلمة فى ١٥٥٥، واستخدمها أيضا فوكولان عام ١٧٠٥ كترجمة لكلمة اللياقة اللاتينية، لكنها مثل الوحدات الثلاث دخلت فترة ازدهارها المؤثر بعد ١٦٣٠، واستخدام تشابلان للمصطلح تقليدى : فيقول إنها "أن نجعل كل شخصية تتحدث وفق حالتها، وعمرها، ونوعها "، ولا يقر بأى صفة أخلاقية للكلمة، فمثلها مثل كلمة اللياقة الإنجليزية، يمكن أخذ كلمة Bienseance كمرداف للتوافق، كما يقول بذلك تشابلان، ويمكن أن تتضمن أيضا الاحتشام الأخلاقى، وهذا معنى ارتبط دائمًا بهذا المفهوم عند النقاد فيما بعد.

وأيد منظرو الدراما، مثل تشابلان، وبعض كتاب المسرح ، القواعد الإيطالية ، بينما أخذ كتاب آخرون (معظمهم من كتاب المسرح الذين ارتبطوا بفندق البارون The Hotel Bourgogne، وعرف عنهم حساسيتهم الزائدة تجاه ذوق العامة)، بوجهة نظر أكثر مرونة، فنجد سكادرى فى مقدمة مؤلفه Ligdamon et Lidias (١٦٣١) ، يؤكد، مثل لوب دى فيجا، أنه قد قرأ كل النصوص المستشهد بها فى الدراما، لكنه اختار واعيا أن يتحداها من أجل إسعاد المتفرج، ويلاحظ، على نحو مشابه، ريسيجير وهو يعد لمسرحية تاسو Amminte (١٦٣٢) أن "على الذين يرغبون فى كسب قبول الممثلين لأشعارهم أن يكتبوا دون أن يراعوا القواعد "(٩).

تلك كانت الخطوط العامة للنقاش الذى دار حول قواعد الكلاسيكية الجديدة التى أخذ بها المشتركون فى النزاع الشهير حول مسرحية Cid،التى تلت عرض الافتتاح لهذه المسرحية التى كتبها بيير كورنيل (١٦٠٦-١٦٨٤) فى ١٦٣٧، وأثار النجاح الهائل لهذه المسرحية العديد من كتاب المسرح المنافسين ودفعهم إلى نشر مقالات

تهاجمها، وأول هؤلاء كان جورج دى سكاديرى (١٦٠١-١٦٦٧)، الذى احتوت مقالته Observation sur le Cid (نشرت مجهولة المؤلف عام ١٦٣٧) على اتهامات لها أهمية بالنسبة لدارسى نظرية المسرح، فيحاول فيها "أن يثبت " أن موضوع المسرحية ليس له أهمية، وأنها تخرق القواعد الرئيسية للقصيدة المسرحية، وأن تطور أحداثها يعوزه المنطق، وأن فيها أشعارا رديئة، وأن كل ماهو جميل فيها منتحل "[١٠]، ويهدم سكادريل فكرة أرسطو عن الدورة الواحدة للشمس من خلال ملاحظاته عن الطول المناسب للشيء الجميل، جاعلا وحدة الزمن عاملاً جوهرياً فى هذا الجمال ، ومع هذا يدين كورنييل الذى لم يزد حدث مسرحيته عن ٢٤ ساعة، متهما إياه بحشر العديد من الأحداث التاريخية فى سنوات كثيرة، مسيئا بذلك إلى كل من التاريخ والمشابهة الكاملة، وكان الخطأ الأعظم فى المسرحية ، وكما يراه سكادريل ، هو إباحيتها، لأنه إذا كان هدف الدراما هو "التعليم بطريقة ممتعة "، فلابد إذن أن "يقدم المسرح دائمًا الفضيلة وهى تكافأ، والرذيلة وهى تعاقب"، ومع هذا يقدم لنا كورنيل ابنة ترضى أن تتزوج قاتل أبيها[١١].

ورد كورنيل على هذا الهجوم بالسخرية فى Lettre Apologitique، غير مكترث بالرد على اتهامات سكادريل المحددة ، لكنَّ كتابا آخرين ، لم يعلنوا عن أسمائهم قدموا اتهامات أخرى مفصلة مثل :La voix La deffense du Cid publique a m.de: S\cudery (نشرا فى ١٦٣٧) ، وفى Le jugement du Cid نجد " فى البرجوازية الفرنسية "من يتفاخر ويقول "أنا لم أقرأ أرسطو قط ولا أعرف شيئا عن قواعد المسرح، لكننى أحكم على المسرحيات، بقدر ما تعطينى من سعادة "[١٢]، وبالطبع تستبعد اهتمامات مثل اهتمامات سكادرى المتمثلة فى الوحدات الثلاث والأشعار الرديئة، وحتى الأخلاقية منها، وظهرت فى الوقت نفسه كتيبات على الجانب الآخر، فيشن الكاتب المسرحى جين دى كلافيرى، والذى هوجم دون مبرر فى خطاب كورنييل إلى سكاديرى، هجومه الشخصى فى Lettre du Sr.Claveret au M Corneille، الذى ألهم بدوره كاتبًا لم يعلن عن نفسه ، وكتب الرد :L,amy du Cid a Caveret،

ظهرت هذه الكتـيبات وعديد مثلها فى الشهور الأولى من عام ١٦٣٧، وتفاقم النزاع فى الربيع حتى أنها وصلت إلى حد التهجمات الشخصية، وعند هذه النقطة كتب سكادرى إلى الأكاديمية الفرنسية التى كانت قد أنشئت حديثًا، معترفا بأنه مؤلف Observations، التى أشعلت النزاع، وطالبا من الأكاديمية التحقيق فى اتهاماته للحكم على مشروعيتها .

ووافق كورنيل على هذا العرض، رغم بعض التخوفات، عندما سمع أن كاردينال، ريتشيليو وافق هو أيضاً، لأنه كما هو معروف كان من أعداء المسرحية ، واستخدم الأكاديمية كوسيلة غير مباشرة لتأديب كورنييل، ولكن البحوث الأكثر حداثة تنفى هذه الفكرة[١٣]، ويبدو أن ريتشيليو كان مهتما بحل نزاع فنى، أصبح وبشكل متزايد نزاعًا شخصيا عقيما، وأيضًا إعطاء أكاديميته المنشأة حديثًا مرجعية وبريقًا ، ومع أن التحقيق طال إلى ٦ شهور ، واستمرت معه حرب الكتيبات، إلا أن ريتشيليو كان يرسل الخطابات لكل من كورنييل وسكادير فى محاولة لتخفيف التوتر .

كان أكثر هذه الكتيبات طرافة هو **Discours a Cliton**، الذى يحتوى على **Tracite la dispositon du poeme dramatique**، التى تقدم دفاعا طويلا هادئًا عن التحرر الذى نادى به من قبل أوجي، فنقرأ أن " هدف الشعر هو أن يحاكى كل فعل وكل مكان وكل زمان، حتى أنه لايفوته معالجة أى شيء يحدث فى هذا العالم، سواء كان فترة فاصلة أيا كان طولها، أم قطرًا أيا كان حجمه أو بعده[١٤]، ومثل أوجي، يصمم هذا المؤلف المجهول على أنه لابد أن يسمح للكتاب المعاصرين أن يشكلوا قوانينهم ، وأن الوعى الحديث لن يقنع بوجهة النظر البسيطة والضيقة عن الحقيقة، التى قدمها الكتاب الكلاسيكيون، ولأن المعرفة المعاصرة للعالم والتاريخ أعظم، فإنها تتطلب تعبيرات أكثر تعقيدا، وتسمح بوحدة الحدث برواية نوع واحد من القصة فى المسرح ، بينما المطلوب هو تقديم كل شيء على المسرح ،"فلم تخلق الطبيعة شيئا لا يستطيع الفن محاكاته ،فكل فعل ، وكل واقع يمكن الشعر محاكاته، والصعوبة تكمن فى جعل درجة المحاكاة مناسبة للأشياء التى تحاكى "[١٥].

وفى عام ١٦٣٧ ظهر ما انتظره الناس فى شغف وهو Sentiments Franciase sur la tragi-comedie Cid l Academie، وهو عمل كتب معظمه تشابلان، وهو عبارة عن دراسة مستفيضة تشمل على تعليق تفصيلى لشكاوى سكارى وتحليل كامل لكل مشهد من مشاهد Le Cid ،تختلف فى كثير من نقاطها مع سكاديرى، خصوصا فيما يتعلق بمصداقية الأحداث ، والدافع وراء بعض المشاهد ،ومدى قبول بعض التعبيرات ،واتهم أيضا سكاديرى بأنه لم يكن أرسطيا بالقدر الكافى فى تحليله، أما نقد كورنييل فكان قاسيا واتفق تشابلان مع سكاديرى أن كورنيل فى محاولته مراعاة الوحدات الثلاث ، قدم الكثير من الأحداث التى لايستساغ حدوثها فى يوم ، وهكذا أساء إلى المشابهة مع الواقع .

وأثارت أخلاقيات المسرحية إدانة أكبر، فيبدأ تشابلان تحليله بمناقشة وظيفة الدراما والنقد فيقول إننا لايمكننا فى الدراما أن نصف عملا بأنه جيد حتى لو كان ممتعا للعامة، ما لم تكن مبادئ الفن مراعاة فيه، وأن يكون الخبراء، وهم القضاة الحقيقيون، قد أيدوها، باستحسانهم لها مع العامة، وهذه المبادئ التى يتطلبها الخبراء مثل اللياقة، والمشابهة مع الواقع والملائمة والعدالة الفنية – تعلم الفضيلة "بشكل يتفق مع المنطق، ولن يعانى المتعلمون والمثقفون من الناس (أمثال النقاد) ، وهم يشاهدون الخروج عن هذه المبادئ لكن مسئوليتهم هى أن يصمموا على أن ينأى هؤلاء المؤلفون بأنفسهم عن هذا الخروج، لأن هذا الخروج قد يفسد العامة الجاهلة، "فالأمثلة الشريرة معدية حتى فى المسرح، وهناك العديد من الجرائم الحقيقية سببتها أخرى متخيلة "، وتصوير كورنيل لفتاة "قدمها على أنها فاضلة "، تقبل أن تتزوج قاتل أبيها (حتى بعد تردد واجب)، هو تصوير غير مقبول ، وفق قواعد الأخلاق . ولا يأخذ تشابلان بدفع كورنييل بأن هذه القصة حقيقية وأنها حدثت فى الواقع "لأن هناك حقائق بشعة يجب أن نكبحها للصالح العام ، وينتهى تشابلان إلى القول بأنه "فى مثل هذه الحالات لابد أن يفضل الشاعر المشابهة مع الواقع على الحقيقة "(١٦).

انتهى الجزء الأكبر من هذا النزاع حول سيد بهذه الوثيقة، رغم استمرار كتابات أخرى أقل أهمية حول الموضوع فى العام التالى، وظل كورنيل ، كما سنرى، طوال بقية حياته، يعاود الإشارة إلى القضايا التى أثيرت فى هذه القضية، ومع ضراوة وشهرة هذا النزاع، فإنه يأخذ بالكاد عاما، ولم تثبت، كما يدعى أحيانا، قواعد الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا، لأنها كانت فى تصاعد بين النقاد، مكتسبة ذيوعا بين الكتاب المسرحيين قبل LeCid، رغم وجود معارضة لها قبل وبعد ١٦٣٧، وكان التركيز على الوظيفة الأخلاقية للدراما ، أيضا، جزءاً من النقاش النقدى التقليدى، وهكذا لم تكن الدلالة الرئيسية للنزاع هى المحتوى بقدر ما كانت هى الاهتمام الذى أثارته فى الوعى العام، وأصبح موضوع قواعد الدراما اهتمام كل من اشتغل بالآداب أو الفنون، وليس فقط قلة من جماعة المتخصصين، وبهذا النزاع، حلت فرنسا محل إيطاليا كمركز أوروبى للنقاش النقدى الدرامى، ولقرن ونصف سوف يحدد إلى حد كبير نقاد فرنسيون قواعد الدرما.

أخذ سكاديرى حكم الأكاديمية ،رغم اتفاقه معه فى مواضع عديدة على أنه إدانة لموقفه، فسعى إلى تأكيد انتصاره بكتابة مسرحية تنافس Le Cid، مستخدما الموضوع نفسه ومتحاشيا أخطاء كورنييل ،فجاءت مسرحيته LAmour tyrannique (١٦٣٩)، التى حققت نجاحا معقولا، وظهر مع الطبعة الثانية للمسرحية مقدمة بعنوان Discours de Le Tragedie لجين فرانسوا ساراسين (١٦١٤-١٦٥٤)، وهو شاعر وناقد له بعض الشهرة ولم يشترك فى النزاع الذى اشترك فيه سكاديرى. يتحاشى ساراسين ذكر Le Cid، قائلا إنه يكتب مادحا مسرحية سكاديرى ولن ينظر إلى « عيوب الآخرين » ويزعم أن مسرحية LAmour tyrannique، عظيمة مثلها مثل أى مسرحية إغريقية قدمت، وأنه من المؤكد أن أرسطو كان ليختارها كنموذج لو جاءت فى عصره ، ولأنه مايزال يذكر بلا شك، كيف أن الأكاديمية قد أخذت على سكاديرى أنه لم يكن دقيقا فى سرده لملاحظاته وفق النسق الأرسطى ، يبدى ساراسين اهتماما ويقتفى أثر الناقد الإغريقى، أو بالأحرى تفسير هينيسيوس له فى Detragonedia constitutione، وفى العديد من المواضع ينقل عن "الكاتب الهولندى نقلاً حرفياً إلى حد كبير .

يبدأ ساراسين بهدف المأساة ويفسر التطهير عند أرسطو بأنه "صهر العواطف وتوجيهها إلى التوازن النفسى التام "فهذا بدوره أساس "الغرض من اكتساب الفضيلة واتقان المعرفة "(١٧)، ويرفض القول بأن الهدف النهائى للدراما هو "إمتاع الجمهور "، ويستبعد ساراسين أيضا المشهد والموسيقى من مناقشته ،لأن الأول هو عمل مصمم المشهد، والثانية لأنه لم يعد لها علاقة بالدراما، وعندما يناقش الحبكة، يثنى على حتمية ذروة الحدث عند سكاديرى، وعلى اهتمامه بالوحدات الثلاث ، وإثارته للشفقة والخوف، والشخصية الرئيسية الأرسطية ، وعلاقة كل المادة الفنية بالحدث الرئيسى، وعلى الرغم أن نهاية المسرحية سعيدة فإنه ليس هناك عناصر ملهاوية فيها، وتلك هى كنية المأساة ، (وأحد الإنجازات الرئيسية لهذه المقالة هو محاولة ساراسين وصف المسرحيات المأساوية مثل Le Cid، والتى تنتهى على هذا النحو بالملهاة المأساوية)، لكن الملاحظات التى وعد بها عن الشخصية والفكر واللغة، لم تشتمل عليها المقالة ويسوق المؤلف أسباباً شخصية لعدم اكتمالها لكنه على أية حال يوصى بعمل هيبوليت جوليس بيليت دى لا ميسنارديير (١٦١٠-١٦٦٣) عن فن الشعر الذى كان على وشك الظهور منشورا وفيه مناقشة كاملة لهذه الموضوعات .

ومثل سكاديرى، قدم ساراسين هذه المقالة إلى الأكاديمية لمعرفة رأيها، لكن ريتشيليو، أراد أن يتجنب أى نزاع أدبى جديد، فأعلن أنه هو نفسه سعيد بمسرحية سكاديرى وأبلغ الأكاديمية أن أية مناقشة أخرى ليست مطلوبة ويبدو أن ريتشيليو ظن أن فن الشعر المتوقع ظهوره والذى كتبه لا ميسنا رديير، والذى كان ريتشيليو قد كلفه به، سوف يحل القضايا المهمة، لكن وفاة الكاردينال حالت دون اكتمال هذا العمل الضخم ، وظهر فقط الجزء الأول فى عام ١٦٣٩، وعلى أية حال، لم تكن الخسارة فادحة، لأن لاميسنا رديير، وهو فى الأصل طبيب ثم شاعر متواضع القيمة وعضو بالأكاديمية، لم يكن بالاختيار المميز لتقديم مثل هذا العمل المهم عن نظرية الشعر، الذى تتحدى به فرنسا إيطاليا، وكان الجزء المكتمل تعليقا مسهبًا على أرسطو

وسكاليجر وهينسيوس، وفيه يبدو لا ميسنارديير أكثر عنفًا حتى من ساراسين فى ازدرائه "للعامة الجاهلة " وذوقهم ولم تكن معاييره النقدية واضحة تماما رغم الإشارات المتكررة المكتوبة باللاتينية والإغريقية ، ومما يدعو للدهشة أنه متساهل بالنسبة للوحدت الثلاث فيسمح بأكثر من ٢٤ ساعة إذا ما استدعت الأحداث ذلك، ويقبل بتقديم أماكن متعددة شريطة أنه يمكن الوصول لها فى وقت قصير.

وكانت الصفة المميزة لعمل لا ميسنارديير هى تأكيده على التعليم الأخلاقى والعدالة الفنية، وهذا من بقايا النزاع الذى دار حول Le Cid، وتأكيده أيضًا على ضرورة أن يكون الأبطال نماذج الفضيلة مع وجود نقيصة أو "ضعف يستحق الغفران "[١٨]. وضرورة الابتعاد عن الشخصيات الشريرة قدر الإمكان ، ويكرس لاميسنارديير فصولاً عدة لوصف الشخصية معطيا اهتمامًا كبيرًا لصدقها مع النوع وما يتوقع منها ،"فالعمر، والعواطف ومصابه الحالى وطبيعة الحياة ونوع القومية والجنس "كل هذا لابد أن يحدد الشخصية والحدث ، وعلى الشاعر أن يتحاشى التناقضات فى إبداعه "مثل العذراء الشجاعة والمرأة العاقلة والخادم الحكيم "[١٩]، والهدف من ذلك هو المشابهة الكاملة لأن المسرحية تقدم نماذج محددة للفضيلة، ولابد أن تكون هذه النماذج مقبولة للمتفرج بقدر الإمكان إذا ما أردنا أن تكون مؤثرة .

وكان هناك عمل آخر أكثر أهمية توقف مع موت الكاردينال، وهو العمل الذى كان يقوم به فرانسوا هيديلين، أبى دى أوبيجناك (١٦٠٤-١٦٧٦)، أحد الذين كانوا موضع رعاية الكاردينال، وكان أيضا أحد الذين كان يرجع إليهم الكاردينال بشأن أفكار لإصلاح شامل للمسرح الفرنسى، وكان دى أوبيجناك يطمح إلى أن يكون أول مخرج للمسرح القومى الفرنسى، فاقترح مجموعة نقاط عن بنية المسرح، والمشهد وأخلاقيات المسرح، وجلوس الجمهور، والسيطرة عليه وفى مؤلفه Dissertations sur la condem- nation des spectacles (١٦٤٠)، ودافع فى اقتدار عن الجدوى الأخلاقية والدينية والاجتماعية لمسرح قومى حتى أن ريتشيليو حثه على أن يؤلف دليلا لمن يصبحون

كتاب مسرح، وكان هذا Pratique du theatre، الذى استبعد بعد موت الكاردينال ،فلم يكتمل ولم ينشر إلا فى عام ١٦٥٧.

ولو كان دى أوبيجناك قد انتهى من كتابة هذا المؤلف وفق الخطة الموضوعة فى الأربعينيات من القرن السادس عشر، لكان أول تلخيص أساسى لقرن من النقد الأدبى الأوروبى الخاص بالكلاسيكية الجديدة لكن الذى حدث هو أن فوسيوس الذى اعتمد دى وبشكل على عمله وبشكل كبير على الأساس النظرى، تقدم بهذا التلخيص أولا ، وكان العملان متشابهين فى كثير من الوجوه، رغم وجود اختلافات كبيرة بينهما. والعملان أشبه بالكتب المدرسية فيحاولان تلخيص الوضع القائم فى النقد ، وأن يقدماه فى فى طريقة واضحة يسهل تذكرها ليس فقط بالنسبة للمتخصصين، ولكن أيضا بالنسبة للطلبة وشعراء المستقبل، وبينما تناول دى أوبيجناك الدراما، عالج فوسيوس كل الأنواع الأدبية، أكثر من هذا، وكما يلاحظ دى أوبيجناك، كانت الكتابات السابقة عن المسرح، بما فيها أعمال فوسيوس، أقرب إلى أن تكون تعليقات على أرسطو أو حقائق عامة عن أصل الفن الدرامى وتطوره وتعريفه وأنواعه، ووحدة الحدث، وطول زمنه، وروعة الأعمال والعواطف واللغة، وما إلى غير ذلك من اهتمامات مشابهة إلا أن دى أوبيجناك كان يحاول شيئًا جديداً وهو تطبيق هذه الأفكار على مشاكل محددة فى كتابة المسرحية "وكيف تعالج الأحداث وتتوافق الأزمنة مع الأماكن، وتواصل الفصول، وربط المشاهد وما إلى ذلك [٢٠] وكان هدف دى أوبيجناك هو كتابة أول دليل عملى لكتابة المسرحية، بالفعل كان هذا العمل مرجعًا للمهتمين بكتابة المسرحية فى فرنسا وأماكن أخرى لبقية القرن.

واشتمل الدليل بالضرورة على قدر معين من النظرية التى تأسست عليها ملاحظات دى أوبيجناك العملية وكان يهدف أيضا إلى الدفاع عن المسرح ضد هؤلاء الذين كانوا يرون فيه مضيعة للوقت تتنافى والأخلاق، فيقول إن المسرح يضيف إلى بهجة الأمة ويلهم الشعب بنماذج من البطولة وأهم من ذلك يبين كيف تثاب الفضيلة وتعاقب الرذيلة، وماهو الطريق القويم فى الحياة .

وفى تأكيده على المشابهة مع الواقع يقول دى أوبيجناك أن الأمثلة لابد أن تكون واقعية، فيتحدث الممثلون كما لو كانوا شخصيات حقيقية، تتصرف كما لو كانت فى أماكن حقيقية، وكأنه ليس هناك جمهور، فكل شىء لابد وأن يتم "وكأنه يحدث بالفعل فتتناسب الأفكار مع الشخصيات والزمان والمكان، وأن تكون النتائج نابعة من الأسباب"[٢١]، وتؤدى هذه النظرية التى تبدو معقولة بدى أوبيجناك فى بعض الأحيان إلى نتائج غريبة بعضها مثير عندما يناقش وحدة الزمان: فلابد أن لا تتغير خشبة المسرح وأن تمثل دائمًا المنطقة نفسها ويمكن للكواليس أن تتغير إذا اتفق هذا مع مبدأ المشابهة مع الواقع فمثلا يمكنها أن تصور قلعة تحترق فتصبح خرابا كاشفة عن منظر جديد فى الخلف.

ويسبب هذا الالتزام الصارم المشابهة مع الواقع، بعض التشدد عند معالجة مفهوم المفاجأة الذى قال به كل من أرسطو وفوسيوس، ويقبل دى أوبيجناك بالحل الذى توصل إليه تشابلان لهذه المشكلة، الذى يسمح بالمفاجأة إذا ما شعر المتفرج أنها نتيجة لما سبق من أحداث، وكان كاستيلفيترو قد لاحظ أن "مالا يمكن تصديقه لايمكنه أن يكون مفاجأة"[٢٢]، وكرر هذا تشابلان فقال إن "الدهشة يمكن أن تحقق المشابهة مع الواقع فقط "[٢٣]. ومع تزايد قراء فوسيوس فى فرنسا خفف مفهومه فى "الإبهار" هذا التوتر، بالتركيز على عنصر الإبهار أكثر من المفاجأة، وكان هذا تحولاً مهمًا له تأثير كبير على كتابات كورنيل فيما بعد .

ومازالت معظم ملاحظات دى أوبيجناك صحيحة رغم تلك الحرفية الزائدة التى تبدو اليوم مبالغا فيها، فهو يناقش ضرورة تقديم الشخصيات على نحو سليم ، وترتيب الأحداث والإعداد والتمهيد فى البناء التدريجى للعاطفة، ويدرس الأساليب المختلفة فى الحديث والكلام الانفرادى والمناجاة والموضوعات المناسبة للدراما، والتطور السليم لها، فيقول إن "أفضل ترتيب هو أن تبدأ المسرحية قرب الكارثة كلما أمكن ذلك، وذلك لكى تعطى وقتًا أقل لتطور المشاهد وتكون هناك حرية أكثر للإسهاب فى العواطف وكلام الشخصيات وهى أشياء محببة للجمهور "[٢٤]، وتلك نصيحة أخذ

بها إلى حد كبير راسين الذى درس دليل دى أوبيجناك دراسة كاملة أمينة)، واهتم اهتمامًا خاصًا باستمرارية الحدث الدرامى، حتى خلال الفترات الفاصلة ولحظات الاسترخاء على المسرح "فمنذ بداية المشهد وحتى الذروة، ومنذ اللحظة التى يظهر فيها أول ممثل على المسرح وحتى مغادرته، لابد أن تكون الشخصيات الرئيسة مشغولة بالحدث، وأن يكون المسرح مشغولا وعلى نحو دائم بتصوير الخطط والتوقعات والمشاكل والعواطف والاضطرابات وكل ما فيه إثارة حتى يعتقد المتفرجون أن الحدث لم يتوقف قط [٢٥] (هذا التأكيد على استمرارية الحدث يشبه ما قاله ستانلافيسكى عن ما يسميه "خط الحدث المستمر ").

وعلى الرغم من كلمات دى أوبيجناك الطيبة عن كورنيل، واستشهاده بكثير من الأمثلة من أعماله، فإنه لم يكن راضيا بأية حال من الأحوال عن رأى دى أوبيجناك الذى كان قريبا للغاية مما يقول به أعداء كورنيل فى نزاع لوسيد، ولهذا صدر كل مجلد من أعماله التى نشرها فى ثلاثة مجلدات بمقالة يعرض فيها أفكاره الخاصة فى فن الدراما، وفى خطاب بتاريخ ٢٥ أغسطس ١٦٦٠ يقول "فى هذا العمل الدقيق للغاية قدمت العديد من التفسيرات لأرسطو والعديد من الافتراضات والقواعد التى لم يعرفها، واستطعت دحض تلك القواعد التى بنيت عليها الأكاديمية اتهامها لسيد، ورغم كل هذه الأشياء الطيبة التى يقولها عنى السيد أوبيجناك، فإننى لا أتفق معه، وأظن أن عملى هذا سيثير العداوة عند ظهوره "[٢٦].

وكانت هذه المقالات الثلاث بحق خير دفاع عن فن كورنيل، وشكلت أكثر تصريحات القرن اختلافا مع الافتراضات الشائعة للنظرية الكلاسيكية الجديدة الفرنسية، ومع أن المقالة الأولى تسلم بأرسطو كمرجع رئيسى فى الدارما وتعلن التزام المؤلف بالقواعد الدرامية فإن تفسيره لكل من قواعد وأفكار الفيلسوف تضعه كما أدرك بالقطع ، فى تعارض مباشر مع معظم المنظرين المعاصرين فى العديد من القضايا المهمة ويبدو هذه جليا من بداية المقالة الأولى، حيث يعلن فى جرأة أن غاية

فن الدراما هى المتعة، وأن الغرض الأخلاقى ينشأ فقط عندما تسرنا أحداث عالم أفضل، ويحدث هذا عرضا وليس غاية فى حد ذاته .

وكان طبيعيا أن يكون كورنيل أقل اهتماما بالمشابهة مع الواقع، بعد أن دحض الوظيفة الأخلاقية وانتقد النقاد لأنهم يؤكدون على "المحتمل " الذى قال به أرسطو مهملين "الضرورى"مما يؤدى إلى فرضية زائفة وهى أن موضوع المأساة لابد وأن يتأسس على المشابهة مع الواقع (٢٧). وعلى العكس من ذلك تبتعد أفضل الموضوعات عن المشابهة مع الواقع وتحتاج إلى مرجعية التاريخ أو المعرفة العامة للقبول بها، ولهذه قال أرسطو إنه" لم يكن الفن، بل المصادفة السعيدة " هى التى هدت الشعراء إلى القصص القليلة لبعض العائلات فى التاريخ التى مدتهم بالمادة المناسبة للمأساة .

وفى تبيانه للفرق بين الملهاة والمأساة، يأخذ كورنيل وجهة نظر متشددة وهى أن نوع المسرحية لايتحدد بنوع النهايات أو الشخصيات التى فيها بل بجدية موضوعاتها، لأن المأساة تتطلب "حدثا جادا وشهيرا على نحو غير مألوف "وتعالج موضوعات مثل الموت والنفى وضياع الدول أما الملهاة فتلتزم بالموضوعات الهزلية الشائعة (٢٨) أيضا يجب استبعاد موضوعات الحب من المأساة، وهذا رأى مهم كان راسين قد تجاهله على الرغم من شيوعه فى بدايات القرن الثامن عشر، ويسمح كورنيل بإطلاق اسم "ملهاة البطولة " على مسرحيات فيها شخصيات نبيلة تضحى بالحب فى سبيل المجد أو الواجب وبالنسبة للأخلاق أو الشخصية ينقل كورنيل شروط أرسطو وهى أن تكون شخصية "صالحة ومناسبة وعادلة " ويرى فى الصفة الأولى صعوبة بالغة لأنه يرفض الترجمة الشائعة لكلمة "فاضلة " لأنها توحى بمعنى أخلاقى، فيقترح بدلا من ذلك أن لا تكون الشخصيات سيئة أكثر من القدر الذى يمكنهم القيام بأفعالهم .

وتعالج المقالة الثانية المأساة على نحو خاص، فتبدأ بمناقشة التطهير، وهنا يطيل كورنيل بعض الشيء، ويبتعد عن ما أخذ به فرنسيون مثل تشابلان **Chapelain** وسكوديرى **Secudery**، ودى أوبيجناك الذين كانوا بالكاد يشيرون إلى

المأساة، فبعد أن ذكر كورنيل أن أرسطو لم يعرف المصطلح قط، يحاول هو نفسه أن يقدم تعريفا له فيقول "إن رثاءنا لهؤلاء الذين يقعون فى محنة يؤدى بنا إلى خوفنا أن نقع نحن فى محنة مشابهة "، وهذا الخوف يجعلنا نرغب فى تحاشيهاوهذه الرغبة تؤدى بنا إلى التطهير والاعتدال والتصحيح أو حتى التخلص من تلك العاطفة بداخلنا التى نظن أنها رمت بالأشخاص الذين نرثاهم إلى براثن المحنة "[٢٩]، لابد أن تصيبنا بعض الدهشة لأن مثل هذه الأفكار لم يكن لها نفع كبير حتى بالنسبة لكورنيل نفسه الذى يعترف فيما بعد أنه على الرغم من اعتقاده أن هذا هو ما كان يقصده أرسطو، فإنه يشك إذا ما كان هذا قد تحقق بالفعل حتى فى المآسى التى توفرت بها الشروط التى طالب بها أرسطو "[٣٠]، ولهذا ينادى كورنيل بنظرية خاصة بالعواطف تكون أكثر مرونة، فقد تثير الشخصيات الثانوية التطهير (الذى ينظر إليه نظرة أخلاقية) وقد لا يشتمل التطهير على الشفقة والخوف، فموت الكونت فى مسرحية سيد "يطهرنا من الكبرياء الذى يجعلنا نحسد مجد الآخرين "[٣١]، وفى ملاحظاته فى الملهاة الجديدة Nicomede يذهب إلى أبعد من ذلك فيقترح عاطفة جديدة وهى "الإعجاب" (وربما كانت فكرة فوسيوس عن " الإبهار" هى التى أوحت بذلك)، فيفضل كورنيل الإعجاب على الشفقة والخوف للتطهير من عواطف غير مقبولة، ويزيد كورنيل على ما تقوله نظرية أرسطو فى البطل المأساوى المناسب، فيسمح له أن يكون إما إنسانا خيرا تماماً أو شريراً لا يضارعه أحد فى شره، شريطة أن تعطينا أفعاله أو معاناته أو العقاب الذى يتعرض له الأحاسيس المناسبة للمأساة والتطهير.

أما المقالة الثالثة فتعالج الثلاث وحدات، وهنا يدعى كورنيل قبوله بالتراث، لكنه فى الحقيقة يفسره على نحو مختلف إلى حد كبير، فوحدة الحدث فى الملهاة" تتكون من وحدة المكايدة أو العائق بين الممثلين الأساسيين وخططهم "، أما المأساة فتشتمل على خطر واحد يخضع له البطل أو يهرب منه" [٣٢]، ولابد أن تلتزم المسرحية بوقت مساو للوقت الذى يأخذه العرض، وتلتزم أيضًا بمكان واحد، ولكن لأن قليلا من أحداث التاريخ بها مادة معقدة للغاية، فيمكن أن يمتد الوقت إلى يوم كامل وأن يشتمل على

أحداث أيام عديدة طالما أن ذلك لا يخل بالمصداقية، وللسبب نفسه يمكن أن نقبل أماكن عديدة فى مدينة واحدة، وذلك رغم أن كورنيل ينادى" بالتخيل المسرحى" لمكان محايد لا تنتمى إليه أية شخصية، تجرى فيه كل الحوارات الخاصة"(٣٣)، وهذه طريقة كثيرا ما لجأ إليها راسين.

وكما توقع كورنيل، أثارت مقالته جولة جديدة من النزاع النقدى الذى تزايد ولم تخف حدته إلا بظهور كاتب شاب جديد وهو موليير Moliere (١٦٢٢-١٦٧٣)، الذى بدأ مجموعة من الاتجاهات النقدية المغايرة بعد نجاح مدرسة المتزوجين L'ecole des maris (١٦٦١)، وفى محاولة لفصل نفسه عن الجدل الدائر والمحتدم آنذاك يقول فى مقدمة "الغاضبون" Les Facheux " إن غرضى ليس اختبار صدق ماقيل أو الجزم بأن الفكاهة فى مسرحياتى تحدث وفق القواعد، سيأتى اليوم الذى أنشر فيه ملاحظاتى عن المسرحيات التى كتبتها، وأنا لا أفقد الأمل أننى يوما ما – مثل المؤلفين العظام – سوف أرهن على أننى قادر على الاستفادة من أرسطو وهوراس!"(٣٤).

ومثل هذاالموقف المتعجرف تجاه النقد، حتى وإن كان قد صدر عن كاتب ملهاة، كان من المؤكد أن يثير الاحتجاج، وبعد نجاح مدرسة الزوجات L'ecole des Femmes ، (١٦٦٢) اتحد النقاد التقليديون المتشددون ومعهم كتاب المسرح المنافسون فى الهجوم على المؤلف الشاب، وكانت النتيجة ظهور ثانى أكبر نزاع مسرحى فى القرن فى موقف مشابه لهذا الذى حدث مع مسرحية سيد، ووجد موليير نفسه متهما بالسرقة والتحلل الأخلاقى، وعدم مراعاة قواعد المسرح.

وفى البداية بدأت الهجمات فى الصالونات، ثم بعد هذا نشرها الشاب جان دونو دى فيز Jean Domeau de Vise (١٦٣٨ – ١٧١٠) ، الذى كان يبتغى شهرة لنفسه من خلال انتقاد كبار كتاب المسرح آنذاك، وذلك فى كتابه Nouvelles nouvelles (١٦٣٣)، وفى نقده لموليير يقدم نقاشا يدور بين ثلاثة نقاد، مما يعطى نقده مسحة من الموضوعية ، حتى يمكنه إخفاء انتقاداته العنيفة، وحقيقة الأمر هو أن العيوب المحددة قليلة فى عمل موليير الذى يطرى عليه دى فيز بشكل عام، لكنه يسمى مسرحية موليير

الأخيرة " المسخ" الذى يحتوى على أشياء جيدة للغاية وأشياء أخرى سيئة أيضًا للغاية"(٣٥)، ويقول دى فيز فى الكتاب نفسه عن مسرحية كورنيل Sophonisbe (١٦٦٧) إنها مملة تماما ، وينقصها الشفقة والخوف، مشوشة الطابع، مغضبة للذوق العام، ومليئة بالأحداث أكثر من اللازم. وكانت انتقادات الكتاب الكبار بمثابة الطلقات الأولى المتبادلة التى أيقظت المشهد المسرحى الفرنسى لعدة سنوات قادمة، فبعد شهر من ظهور ملاحظات دى فيز، نشر دى أوبيجناك، الذى كان مايزال يؤلمه هجوم كورنيل المتخفى عليه فى مقالاته الثلاث، تعليقا على مسرحية Sophonisbe مؤيدا فيه دى فيز ومدينا عدم اكتراث كورنيل بالقواعد، مبينا كيف أن فكرة " الغرفة المحايدة" مبنية على قاعدة زائفة، وأن قول كورنيل بأنه لابد من مط القواعد حتى تتسع وتتفق مع التاريخ هو قول غير صحيح ويجب عدم الأخذ به، "ولايجب أن يصمم المؤلف على تفاصيل التاريخ، عندما لا تتلاءم مع جمال المسرح"(٣٦).

وكما حدث فى نزاع سيد من قبل، بدأ هذا النزاع حول قضايا أدبية صرفة، لكنه مرة أخرى ومع تزايد حرارة النقاش والتعصب للرأى، بدأ الهجوم ذو الصبغة الشخصية يحل محل النقاش الأدبى، وتراجع دى أوبيجناك عن كل إطرائه السابق لكورنيل، وفى خضم القدح والذم ضاع وجه الاختلاف بينهما - ألا وهو محاولة كورنيل الالتزام بصدق المصادر التاريخية، وعادات الشخصيات فى مقابل رغبة دى أوبيجناك فى التوافق والاتساق بين المادة المقدمة والذوق العام، وذلك باسم المحافظة على الجمال والنظام والكياسة - ولم يكن أمام كورنيل إلا الانسحاب من النزاع بعد أن كتب مقدمة لمسرحيته Sophonisbe تاركا دى أوبيجناك يصب جام غضبه على دى فيز الذى كان قد قرر أن يؤيد موقف كورنيل بعد كل هذا.

وفى الوقت نفسه استمر الجدل الذى بدأه دى فيز حول مسرحية موليير L'ecole de femmes ، ولكن كان استمرار هذا الجدل فى شكل مسرحيات جديدة، وليس فى شكل مقدمات أو كتيبات صغيرة، إلا أن موليير رد على ناقديه فى نقد مدرسة الزوجات Critique de L'ecole des femmes الذى صدر فى ١ يونيو ١٦٦٣، وفيه تذكر

الشخصيات كل الاتهامات التى كانت قد وجهت إلى كورنيل وهى التحريض على الفحشاء، وتخليه عن قواعد المسرح، ويهاجم ليسيداس Lysidas، وهو شاعر وناقد، كورنيل قائلا إن كلاً من أرسطو وهوراس كانا سيدينان عمل كورنيل، فيرد دورانت Dorante بأن كورنيل قد التزم فى حقيقة الأمر بالقواعد، وما كان لمسرحياته أن تلقى قبول الجمهور إذا لم يفعل، وتلك أهم القواعد، وعن الاتهام بأن مسرحه يعوزه الحدث، وليس هناك اتساق فى الشخصيات، يرد دورانت قائلا بأن الحدث الدرامى يمكن أن يوجد حتى فى مناجاة المرء لنفسه على المسرح أو الحالات التى تتبدل فيها المشاعر، وأن هناك شخصية قد تتصرف بحمق فى بعض الأمور وقد تكون معقوله فى أمور أخرى، وهذا لا يعنى عدم اتساقها[٣٧].

قدم موليير هذا النقد مصاحبا لمسرحية مدرسة الزوجات، مما زاد من شعبيتها، وأثار حفيظة أعداء موليير ، ورد دى فيز الذى اعتبر نفسه شخصية ليسيداس موضع السخرية، بكتابة مسرحية لاذعة بشكل حاد وهى زيليدنا Zelinda حاول فيها إثارة كل تلك الفئات التى كان موليير قد سخر منها : النساء وعلية القوم، والممثلين والمؤلفين المنافسين، ورجال الدين ونقاد الأدب، وقدمت فرقة فندق البورون Hotel de Bourgonge وهى الفرقة المنافسة الأولى لفرقة موليير، مسرحية صورة رسام Portrait du pienture التى كتبها بورسولت، ويسخر فيها من مقالة موليير النقدية بتضخيم المديح والثناء على نحو مبالغ فيه ، الأمر الذى جعل موليير يرد بكتابته مسرحية ارتجالية فيرسال Impromptu de Versailles التى ظهر فيها مع أعضاء فرقته بأسمائهم الحقيقية يردون ويناقشون انتقادات منافسيهم.

وكان الإنجاز الحقيقى لهذه المسرحية الأخيرة – بالنسبة للنظرية المسرحية – هو ما قدمته بشأن وظيفة الملهاة، وكانت شخصية دورانت فى نقد مدرسة الزوجات قد قالت إن الملهاة أصعب فى كتابتها من المأساة، لأن المأساة يمكن أن تقدم عالمًا متصوراً من الخيال إلى حد كبير، بينما يجب على الملهاة أن تصور واقعًا يلمسه الجميع، والكثير مما كتب فى الارتجالية Impromptu يمكن اعتباره استطرداً لهذه

الفكرة. ويسخر موليير من ممثلى فرقة البورون الذين يبتعدون عن الطبيعة وينشغلون بالخطابة والتصفيق، وكان هذا تحت تأثير كتابهم المسرحيين المأسويين، وكان من الأفضل لهم كثيرا أن يحذوا حذو نماذج الطبيعة، ولم يحدد موليير أشخاصاً بعينهم كموضع للسخرية فى ملهاته لأن أساس الملهاة - كما يقول هو " أن تقدم وبشكل عام كل عيوب الناس، وخاصة هؤلاء الذين يعيشون بين ظهرانينا "[٣٨].

ولم يقدم موليير شيئًا بعد الارتجالية إضافة لهذا الجدل، تاركًا للآخرين الرد على المسرحيات التى توالت بعد ذلك تهاجمه وكتبها دى فيز والشاب مونتوفليرى Montfleu-ry ، وتزايدت الهجمات ردا على مسرحية طرطوف Tartuffe (١٦٦٤) وجاءت معظمها من محافظين متشددين، وليس من ممثلين أو كتاب مسرح منافسين، ولهذا جاء اهتمام هؤلاء بالأخلاق فى المسرحية وليس بقواعد المسرح وتطبقاتها، وفى مقدمة المسرحية (١٦٦٩) لم يعد موليير يتحدث عن الملهاة وكيف أنها تعنى بتصوير الأخطاء على نحو مقبول، بل بتصحيح عيوب الناس من خلال عرض هذه العيوب والسخرية منها - وهذا غرض أكثر نفعًا أنفعه إياه تغير فى اعتقاداته الشخصية وليس إدراكه لضرورة أن يغير فى موقفه.

وفى أثناء تلك الفترة ظهر جين راسين Jean Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) ككاتب مسرحى مهم مثل كورنيل وموليير اللذين سبقاه، وكان ظهوره مدعاة لظهور أعداء له، ففى مقدمات مسرحياته، نجده بدافع عن نفسه ويبرر أسلوبه فى الكتابة المسرحية، ويعتبر راسين أكثر الكتاب الثلاثة التزاما بالقواعد الكلاكسيكية الجديدة ، رغم أنه عند التطبيق يدرك ضرورة وجود قدر معين من المرونة فى تفسير القواعد، ويولى راسين اهتماما كبيرا بكيفية اتفاق المسرحيات مع الحقيقة التاريخية، وعلى عكس كورنيل ينظر إلى الدقة التاريخية كمسألة مهمة فى حد ذاتها، وكان شغله الشاغل هو الالتزام بما يقبله العامه كتاريخ لأن بيت القصيد عنده هو المشابهة مع الواقع ، وفى مقدمته لمسرحية بيرينيس Berenice (١٦٧٤) يقول إن الذى يحركنا فى المأساة هو المشابهة مع الواقع وحدها"[٣٩]، وفى مقدمته لمسرحية ميتريديت Mithridate (١٦٧٣) يصرح

بأن " متعة المتفرج قد تتضاعف " عندما يعرف أن معظم التاريخيين يقبلون العرض المسرحي لميتريديت[٤٠]، ويبدو راسين في الوقت نفسه أكثر استعدادا من كورنيل للابتعاد عن الحقيقة التاريخية، ففي المقدمة الثانية لأندروماك Andromaque (١٦٧٧) يقر بأننا قد نغير الحقائق " لكي تتوافق مع فكرتنا الآن عن الأميرة"[٤١].

ولا يربط راسين عادة بين هذا التأكيد على المشابهة مع الواقع والوظيفة الأخلاقية كما يفعل كتاب الكلاسيكية الجديدة، لكنه في مقدمته لفيدرا Phedre (١٦٧٧) يدافع عن المسرح كوظيفة تربوية ويقول بأن الغرض من المأساة هو الثناء على الفضيلة وفضح الشر، ولعل من أشهر عباراته التي قالها عن المأساة هي أن هدف المأساة الأول هو " أن تمتع وتثير" وكل الأهداف الأخرى ثانوية[٤٢] (ولكي يتحقق ذلك لابد أن يكون الحدث عظيما والممثلون أبطالا والعواطف جياشة، ولابد أن يحدث كل شيء في جو من الحزن المهيب، ويعكس النصف الأول من مقدمة فيدرا موقف راسين العام، وما بذله المؤلف من جهد للتخفيف من قبح بطلتها، أما الجزء الثاني فليس له علاقة بمقولات راسين عن هدف المأساة ، لكنه يعرض موقف المؤلف في سعيه لتحقيق تصالح مع رجال الدين، وهو هدف تحقق بالفعل[٤٣].

أما بالنسبة للوحدات الثلاث، فإن راسين يقبلهن ببساطة مع تعليق نقدي موجز، وفي مقدمته الأولى لمسرحية أليكساندر Alexandre (١٦٦٦) يشكو من هؤلاء النقاد الذين يستشهدون بأرسطو ضده على نحو غير عادل، ويدافع عن بنائه الدرامي البسيط والمباشر والترابط المنطقي[٤٤] فوحدة الزمان تتطلب بساطة البنية، وفي مقدمة بريتانيكوس Britannicus (١٦٧٠) يدين راسين ما يقوم به مؤلفون مثل كورنيل (والإشارة إليه واضحة وإن لم يذكر اسمه صراحة) في تقديمهم أحداث تحدث في شهر لكنها تأخذ يومًا واحدًا في المسرحية[٤٥].

وفي أثناء الفترة التي ظهرت فيها مقدمات راسين، برز ثلاثة كتاب فرنسيين آخرين: تشارلز دي مارجيتيل دي سينت – إيفرموند Charles de Margueteg de Saint Evermond (١٦١٠-١٧٠٤) وهو كاتب مقال ، وريني رابين Rene Rabin

(١٦٢١-١٦٧٨)، ونيكولاس بواليـة - ديسـبـيـريه Nicolas Boileau -Despreaux (١٦٣٦-١٧١١) ، وشهد عام ١٦٧٤ ظهور عملين مـهمين فى نقد الكلاسيكية الفرنسية الجـديدة وهمـا : تـأمـلات فـى فن الشـعـر Reflexions sur la poetique لرابين ، وفن الشعر Art Poetique لبواليـه، والعمـلان وجـهان لعملة واحدة، فعمل بواليه عبارة عن مـلاحظات نـقدية فى شكل نظـرية نقدية مـثلـهـا الأعلى هوراس، أما عـمل رابين فـهو آخر التـعليقات العظيمـة على أرسطو التى ظهرت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر.

وتبدأ تأملات بملاحظات عن الشاعر والشعر، فيرى رابين أن خدمة العامة من خلال تحسين الأخلاق هو الغاية الأولى لفن الشعر، والإمتاع هو الوسيلة المهمة لتحقيق هذه الغاية، لأن الفضيلة ذاتها جافة بطبيعتها ويمكن جعلها أكثر جاذبية من خلال الإغراء المثير للشعر، لكن المتعة تحدث إذا ما تأسس العمل الفنى على المشابهة مع الواقع، وهذا بدوره يتحقق إذا التزمنا بالقواعد، وعلى الأخص الوحدات، فهذا من شأنه أن يضمن أن يكون العمل "سليما ومتناسقًا وطبيعيًا " لأنه تأسس على الإدراك السليم والمنطق وليس على المرجعية والنموذج"[٤٦].

ومثل راسين، يسمح رابين بحدوث المشابهة مع أحداث غير حقيقية بشرط أن تتوافق هذه الأحداث مع أفكار مقبولة بشكل عام أو أن تكون منطقية، وعلى الشاعر أن لا يبتعد - فى محاولته لإثارة الانبهار - عما يمكن أن يقبله الجمهور كحقيقة، ويستشهد رابين بكتاب إسبان وإيطاليين وقعوا فى هذه الخطأ، وواضح أن كورنيل كان مقصودا رغم عدم التصريح بذلك.

وفى نهاية هذا الجزء يضيف رابين قانونًا مشتقًا كما يقول من هوراس، وليس أرسطو ، هذا القانون هو الأساس الذى يجعل كل ما عداه من قوانين ثانوية : إنه آداب اللياقة Bienseance " فبدونه تصبح كل قواعد الشعر الأخرى زائفة ، لأنه الأساس القوى لتلك المشابهة التى هى ضرورية للغاية فى الشعر"[٤٧] ويعرف رابين المصطلح من خلال ذكره لمجموعة من النماذج السلبية مثل " تغيرات فى الطابع

وإرشادات غير ملائمة ، وإساءات للأخلاق والعقيدة، باختصار كل مناهو ضد قواعد العصر والأخلاق والمشاعر والتعبير"(٤٨)، وعلى هذاالنحو يطور المفهوم التقليدى للياقة إلى الحد الذى يدرج فيه ليس فقط البديهيات الفنية، ولكن أيضا الافتراضات الاجتماعية والأخلاقية عند الحكم على الإبداعات الفنية.

ويدرس رابين كل نوع من الأنواع الأدبية الثلاث، فى فن الشعر : الملحمة، والمأساة ، والملهاة، ويؤكد أن أرسطو بفضل المأساة لوظيفتها الأخلاقية، فهى تستخدم المشاعر للحد من الغلو فيها، وتعلم التواضع لأنها تعلم كيف يسقط العظماء، وتلقن الناس كيف يعتدلون ويشفقون حينما تكون الشفقة واجبة، وتزود الناس بالشجاعة فى مواجهة صعوبات الحياة ، ويعتقد رابين أن المأساة الفرنسية أقل من نظيرتها الإغريقية، لأن موضوعات المأساة الفرنسية ليست بجدية موضوعات المأساة الإغريقية، ولا تتعامل المأساة الفرنسية مع المشاعر القوية وتفضل بدلا من ذلك مكايدات الحب (هذا الانتقاد أصبح أساس نقد الكلاسيكية الجديدة)، هذا بالإضافة إلى أن الحبكات الدرامية هشة والشخصيات تفتقد الدافع، وغير متسقة، وبدلا من الحوار الطبيعى المتوازن، هناك أحداث عجيبة وغريبة لا تتفق والمشابهة مع الواقع.

ويرى رابين أن الملهاة الفرنسية تأخذ موقعا أفضل، رغم أنها تعانى أحيانًا من السوقية وسوء الإعداد للأحداث وقلة الاهتمام بآداب اللياقة، ورغم الإشارة المستمرة لأرسطو، فإن مناقشة الملهاة والمأساة لم تغلب عليها الاهتمامات الأرسطية، بل كانت الغلبة الاهتمامات الكلاسيكية الفرنسية، ألا وهى المشابهة مع الواقع، وآداب اللياقة، وتحسين الأخلاق العامة، وأن جوهر الملهاة هو السخرية، وغايتها هى علاج العامة من مثالبها وتصحيح أخلاق الناس بتخويفهم من السخرية منها(٤٩).

أما فن الشعر لبوالية فهى مقتضبة مثلها مثل فن الشعر لهوراس، وتشتمل على ١٥٩ بيتا فقط عن المأساة، و ٩٣ عن الملهاة ، وبينما يركز بوالية على متعة الإحساس، متناسيا البعد الأخلاقى، يهتم رابين إلى أبعد حد بالبعد الأخلاقى ويقول إن "السر هو

أن نهتم أولا بإثارة الاهتمام / تحريك العقول/ ثم إمتاع الجمهور". ويتفق الناقدان بخوص القواعد التقليدية، فيرفض بوالية المسرحيات الإسبانية التى قد تقدم فيها حياة كاملة لشخص ما ويقول " إن وحدات الحدث والمكان والزمان تبقى على المسرح مليئة بالحياة، وتجعل كل ما يحدث مقبولا" (٥٠)، ومثل رابين، يرفض الحقيقة التاريخية عندما لا تتوافق مع المشابهة مع الواقع، وعند مناقشته للشخصية بشكل عام يلتزم بما يقوله هوراس، فينادى بالاتساق والمواءمة مع النوع، ويقترح الأخذ بما قاله أرسطو بخصوص الخطأ المأساوى فهناك بعض القلوب العظيمة التى قد تأثم"(٥١)، وفى مقالته الأقصر عن الملهاة يهتم بواليه أيضا بالشخصية، ويقول إن الملهاة تصور الحماقة فى ألوان طبيعية ، وأن مؤلف الملهاة لابد وأن يسعى بحثًا عن الصدق مع الطبيعة، وأن يتحاشى التهريج والهزل الماجن.

وبعد نفى سينت إيفرموند من فرنسا، عاش آخر أربعين عاما من حياته فى لندن حيث كتب معظم مقالاته التى ظل الناس يذكرونه بها بعد ذلك ، فقد أعطته سنوات المنفى رؤية أكثر شمولا من معاصريه، ومع أنه قبل افتراضات النقد الكلاسيكى الجديد فى فرنسا، فإنه كان أكثر ترحيبا وبشكل غير عادى بإنجازات المسارح الإنجليزية والإسبانية والإيطالية، وفى تعامله معها يحاول أن يأخذ كل قومية على حدة ووفق ما يقتضيه تراث كل منها قبل أن يبين جوانب القوة والضعف بطريقة موضوعية فى كل مسرح، وفى مقالته عن ملهاتنا Sur nos comedies (١٦٧٧، يقارن المسرح الفرنسى بالمسرح الإسبانى فيشير إلى أن المسرح الإسبانى فى اتباعه لتراث وقصص الفروسية، ينتج مسرحيات مختلفة وبعيدة عن النمط الفرنسى الذى تقيده القواعد، وفى مقالته عن الملهاة الإنجليزية De la comedie angliase (١٦٧٧) ، يلاحظ أن الإنجليز لا يعبأون بوحدة المكان، لكنهم يقدمون بدلا من ذلك نوعا مقبولا فى الأحداث، فالإنجليز يشعرون أن " الحرية التى تمتع الجمهور أفضل من القواعد المضبوطة" وأن هؤلاء الذين يستمتعون بالشخصيات التى تماثل شخصيات الحياة، والسخرية اللاذعة من حماقات الإنسان ، سوف يجدون مسرح الملهاة

الإنجليزى، " متفقا مع مزاجهم كما لم يحدث من قبل"(٥٢)، ويعترف سينت إيفرموند بعبقرية أرسطو لكنه يؤكد على أنه ليس هناك نظام كامل إلى الحد الذى يقنن لكل الأمم والعصور(٥٣).

وهناك غموض بخصوص الغرض من المسرح عند سينت إيفرموند، لكنه نظريا يؤيد المنفعة الأخلاقية، ويؤكد وصفه للمسرح أنه أكثر اهتماما بإثارة المشاعر، ويدين إيفرموند المحاولات التى بدأت مع بدايا عصر النهضة للتوفيق بين ما قاله أرسطو والإغريق فى المأساة، وما قاله هوراس فى كيف أن المأساة "تعلم وتمتع"، ويعبر عن شكه أن أرسطو كان يعرف ما كانت تعنيه كلمة التطهير **Katharsisk** ويقول إنها بلا وظيفة أخلاقية، وأن المأسـ اة الإغريقية تثير الخوف والانقباض، وأن أفلاطون كان له بعض الحق عندما أدانها، و أن المأساة الحديثة أكثر منها نفعاً مئات المرات سواء بالنسبة للأفراد أو للمجتمع، لأن هذه المآسى الحديثة تجعل الأشرار مكروهين والأبطال محبوبين : " قليل من الجرائم تمر دون عقاب ، وقليل من الفضائل لا تكافأ"(٥٤).

وتعريف سينت إيفرموند للمأساة الذى يصفه بأنه " جديد وجرىء، لا يؤكد على الغرض الأخلاقى للمأساة ، فيقول التعريف إنها " عظمة روح تعبر بشكل جيد عن نفسها على نحو يثير فينا إعجاباً قوياً يمسك بلباب العقل، ويثير فينا روح الإقدام، ويمس الروح" (٥٥)، وهذا التأكيد على الإعجاب بدلا من الشفقة والخوف يذكرنا بكورنيل، تماما كما تفعل كلماته عن وضع موضوعات الحب فى المأساة فى مرتبة أقل أهمية ، إذ يقول إنه " لا يجب أن تكون رقة الحب موضع الاهتمام الأساسى فى المأساة، ولا يجب أيضا استبعادها كلية، خاصة عندما نفضل عليها الشفقة والخوف، فعلى كاتب المسرح أن يسعى فى تحقيق اتزان فى المشاعر، ويستهجن سينت إيفرموند لجوء بعض معاصريه إلى استبدال الحدث "بالدموع والخطب الطويلة" كما يقول فى أحد مقالاته القصيرة الطريفة : " إلى المؤلف الذى سألنى عن رأيي فى مسرحية لا تفعل فيها البطلة شيئاً سوى رثاء نفسها": (١٦٧٢).

وقبل أن نترك سينت إيفرموند نتعرض فى إيجاز لجدل شهير لعب إيفرموند دوراً بارزا فيه، ورغم أن هذا الجدل لم يضف الكثير إلى النظرية المسرحية أو حتى النظرية الأدبية، فإنه يشير إلى تغير مهم فى الاتجاه الأدبى فى تلك الفترة، وكان لهذا الجدل تأثير على استراتيجيات النقد، وكما رأينا كان هناك جدل حول المزايا المختلفة للكتاب القدامى والجدد - وكان ذلك منذ بداية عصر النهضة - مثل الجدل الذى ثار حول الملهاة المأسوية الرعوية فى إيطاليا، والصراع الذى دار بين لوب دى فيجاو سيرفانتيز فى إسبانيا، والجدل حول لوسيد فى فرنسا - لكن المعركة التى يطلق عليها معركة القدامى والجدد، بدأت عام ١٦٨٧ عندما صدم تشالز بيرولت **Charles Perrault** العديد من أعضاء الأكاديمية الفرنسية بقصيدته عصر لويس **Siecile de Louis** التى رفع فيها عددا من الكتاب الجدد فوق الكتاب الرومان والإغريق ، وانتهى النزاع بين الكتاب الكبار إلى انقسامهم فى تلك الفترة، فدافع بوالية وراسين عن القدماء، بينما أخذ إيفرموند وبيرولت جانب الكتاب الجدد.

ويؤكد المناصرون للكتاب التقليدين بشكل عام على الالتزام الكامل بالنماذج الكلاسيكية وقواعد أرسطو، أو بالأحرى القواعد كما بدا لهم أنهم يفهمونها، أما الاهتمام الحديث بآداب اللياقة **Bienseance** فلقد وجهوه الوجهة التى تتفق واهتماماتهم ليصبح مسألة كلاسيكية، وعلى الجانب الآخر بنى هؤلاء الذين أيدوا الكتاب الجدد منطقهم على أساس التقدم، والذوق المتغير، وأحيانا ضرورة استبدال الوثنية بالمسيحية، محاولين بذلك إيجاد موضوعات وبنية جديدة أكثر مرونة، ترتكز غالبًا على الجانب العاطفى والنفسى، فى مقابل تأكيد القدامى على المنطق والذوق العام، ونقل إيفرموند هذا النزاع إلى إنجلترا حتى أصبح يعرف باسم " معركة الكتب"، والاسم مأخوذ من اسم العمل الرئيسى فى المعركة الذى كتبه جوناثان سويفت عام ١٦٩٧.

ويعتبر إيفرموند آخر من أضاف إلى النظرية المسرحية فى السنوات الأخيرة من القرن، أما المقدمات النقدية التى كتبها كل من نويل لى بريتون **Noel le Breton** وسير

دى هوتيروشى Sir de Houteroche وبورسولت Borsault، فإنها استعرضت وبإيجازات التراث النقدى الذى كان قد استقر على النحو الذى قدمه رابين وراسين، ونشر أيضاً أدم بورسولت Edme Boursault (١٦٣٨-١٧٠١) ، مجموعة مقالات مسهبة بها علم غزير عن الهجمات التى تعرض لها المسرح منذ تيرتيليان، وكان ذلك بسبب مقالته "رسالة عن المسرح" Lettre sur les Spectacle (١٦٩٤) والتى أثارت قدرا كبيرا من الاهتمام لكنها لم تضف شيئا أصيلا لهذا النزاع الكبير، وتأتى أهم النقاط المهمة عن المسرح فى نهاية القرن فى كتاب فن الشعر Poeties (١٦٩٢) الذى كتبه أندرى داسير Andre Dacier ، ويعتبر الكثيرون هذا الكتاب مؤلف القرن العمدة فى كل فرنسا وإنجلترا، ونشر بيير بايل Bierre Bayle (١٦٤٧ - ١٧٤٦) أجزاء من هذا الكتاب، ويعرف بايل بقاموسه الكبير عن المسرح: قاموس تاريخى ونقدى Dictionnaire Historique et Critique (١٦٩٧).

وتتفق قراءة دوسير لأرسطو مع رأى المدرسة الكلاسيكية الجديدة، فيرى أرسطو ليس كصانع قوانين عشوائية، بل كرائد فى وضع القواعد التى تنسجم مع العقل، ويمكن لكل الناس إدراكها وقبولها، ولا يقبل دوسير بالنسبة الثقافية التى يقول بها إيفرموند فيقول " إن الذوق العام والمنطق الصحيح واحد فى جميع البلدان وكل العصور، "[٥٦] وبالطريقة نفسها يرى أن المأساة محاكاة لحدث مجازى عام يمكن "تطبيقه على كل إنسان"[٥٧] من أجل تخفيف وتصحيح مشاعر الشفقة والخوف، وإذا لم تحقق المأساة الهدف الأخلاقى المرجو منها فلابد أن تدان حتى وإن متعت الجمهور، وهذه نقطة الضعف الأساسية فى المسرحيات الحديثة التى تتناول الخاص فقط دون العام، والتى تثير المشاعر دون أن تغير المتفرجين إلى الأفضل، وللملهاة أيضاً وظيفة أخلاقية وهى تصحيح الرذيلة من خلال السخرية منها.

إلا أن احترام دويسر للقواعد وتأكيده على الوظيفة الأخلاقية قوبلا بالرفض من جانب بايل الذى نادى بالمسرح كتسلية خالصة، وقال إن الملهاة "يجب أن تقدم كعيد للناس ، لهذا لابد أن يبدو الطعام الذى يقدم للضيوف جيدا، وليس معدا طبقا لقواعد

فن الطبخ"(٥٨) ونستطيع حقا السخرية من الرذيلة طالما أن هذا يسر الناس، لكن نقائص رئيسية مثل الجشع والحسد والحب المحرم بعيدة عن متناول التأثير المسرحى، لهذا ليس غريبا أن يرفض بايل – اتفاقا مع الهدف الأخلاقى – المشابهة مع الواقع، سامحا لكتاب المسرح بحرية فى التشويه والمبالغة من أجل تسلية الجمهور(٥٩).

وكان لهذه الاعتراضات على الكلاسيكية من جانب نقاد مثل بايل وسينت إيفرموند أهمية، وأدت إلى اعتراضات أكثر ممعنة فى تفصيلاتها فى القرن التالى، لكن ظلت هذه الاعتراضات تأتى من الأقلية ، وشهد هذا القرن أيضا قبولا ورواجا لأفكار بواليه وراسي كما تشهد بذلك تعليقات نقاد مثل فولتير الذى زعم أنه يحاول تطوير هذه الأفكار.

حواشي الفصل الثامن

(1) For a summary of various claims, see H.C. Lancaster, "The Unities and French Drama, "*Modern Language Notes* 44 (Apr. 1929) : 209-17.

(2) Jean de Schélandre, *Tyr et Sidon* (Paris 1624), a vi.

(3) Ibid., e. iii.

(4) André Mareschal, *La généreuse Allemande*, Preface to Seconde Journée (Paris, 1630), 2.

(5) Jean Chapelain, *Opuscules critique* (Parks, 1936), 119.

(6) Ibid.,123.

(7) Jean Mairet, *Silvanire* (Paris, 19631), x-xit.

(8) Ibid., xiii.

(9) Quoted in René Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (Lausanne, 1931), 286.

(10) Armand *Gasté, La querelle du Cide* (Paris, 1898), 73.

(11) Ibid.,79-80.

(12) Ibid., 231.

(13) See, e.g., Louis Batiffol, *Richelieu et Corneille* (Paris, 1936).

(14) Gast´, *Querelle*, 255-56.

(15) Ibid., 360

(16) Ibid., 266.

(17) Jean -François *Sarasin, Oeuvres*, 2 vol. (Paris, 1926), 2 : 3.

(18) Hippolyte - Jules Pilet de La Mesnardière, Poéliwu (Paris, 1639), 314.

(19) Ibid.,120 -21.

(20) François Hédelin, Abbé d'aubignac. *La pratique de théâtre* (Amsterdam 1715), 16 -17.

(21) Ibid., 32.

(22) Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotell vulgarizzata e sposta* 5.2 (Basel, 1576), 612.

(23) Gasté *Querelle*, 365.

(24) D'Auignace, *Pratique*, 113.

(25) Ibid.,79.

(26) Pierre Coneille, *Oeuvres*, 12 vols . (Paris, 1862), 10 : 486.

(27) Ibid.,1 : 14.

(28) Ibid., 25.

(29) Ibid., 53

(30) Ibid., 57.

(31) Ibid., 60.

(32) Ibid., 98.

(33) Ibid., 121.

(34) Molière, *Oeuvres*, 13 vols. (Paris, 1873), 2 : 29.

(35) Pierre Mél`ese, *Donneau de Visé* (Paris, 1936), 17.

(36) D;Aubignace, *Remarques sur Sophonsible* (Paris 1633), 27.

(37) Molière, *Oeuvres*, 18 vols. (Paris, 1885), 2 : 377.

(38) Ibid., 414.

(39) Jean Racine, *Oeuvres*, 18 vols. (Paris, 1885), 2 : 377.

(40) Ibid., 3: 17.

(41) Ibid., 2: 41.

(42) Ibid., 307.

(43) Ibid., 3: 288-303.

(44) Ibid., 1: 157.

(45) Ibid., 2: 280.

(46) Ren, *Les réflexions sur la poétique* (Geneva, 1970), 26.

(47) Ibid., 66.

(48) Ibid., 67.

(49) Ibid., 114.

(50) Nicolas Boileau -Despréaux, *L'art Poétique*, trans. John Dryden, *Works* , 19 vol. (Berkeley, 1956-79), 2 : 138.

(51) Ibid., 140.

(52) Charles de Saint -Denis, Sieur de Saint-Evremond, "De la comédie anglaise, "in *Oeuvre*, 5 vols. (Paris, 1740), 2 : 234.

(53) Saint-Evremond. 'De la rragédie ancienne et modeme, " in ibid, 2 : 148.

(54) Ibid., 182.

(55) Ibid., 183.

(56) André Dacier, *La poétique d'Aristote* (Amsterdam, 1733), viii.

(57) Ibid., x.

(58) Pierre Bayle, "Continuation dess pensées diverse (1704), " in *Oeuvres diverses*, 3 vols. (The Hague, 1737), 3 : 202, x.

(59) Bayle, Nouvelles de la République des lettres" (April 1684, June 16860, in ibidi., 1: 40 , 570.

الفصل التاسع

إعادة الملكية والقرن الثامن عشر

أوقف الصراع المدنى والدينى الذى مزق إنجلترا فى منتصف القرن السابع عشر الاهتمام بالقضايا النقدية، ومع غلق المسارح أصبح من النادر وجود كتابات خاصة بالمسرح، باستثناء بعض الكتابات الدينية التى تشجب المسرح . وعندما بدأ جون درايدان John Dryden (١٦٣١-١٧٠٠) وآخرون الكتابة للمسرح فى الستينيات من القرن السابع عشر، تغيرت صورة النقد الأوربى كله، وكان إطار هذه الصورة هو تلك الأفكار الإيطالية التى كان قد طورها الفرنسيون، لأن كثيرا من أعضاء اللزب الملكى البارزين كانوا قد قضوا السنوات الوسطى فى القرن فى المنفى بباريس، مما مكنهم من استيعاب وجهات النظر فى تلك العاصمة، ومن الأشياء بالغة الدلالة أن كتابات النقد الأدبى التى كتبت فى الفترة ما بين اكتشافات Discoveries التى كتبها جونسون عام ١٦٤٠، ومقالة دريدان فى النقد الأدبى Essay in Dramtic Poesy عام ١٦٦٨، وقد كتبت فى باريس، فجاءت مقدمة جوندبيرت Gondi bert (١٦٥٠) التى كتبها وليام أفينان (١٦٠٦-١٦٦٨) وخطاب رد عليها (١٦٥٠) كتبه توماس هوبس١٥٨٨-١٦٧٩).

وفى كلا العملين ملاحظات مهمة عن المسرح رغم قلتها، وفيها يحاول دى أفينانت تحديد السمات الجديرة بالثناء فى المسرح الإنجليزى والتى تجعله متميزا عن المسرح الفرنسى، فبالإضافة إلى ترابط الفصول وحيوية الحبكة الأساسية، هناك البهجة والدرس الأخلاقى المليء بالدلالات، والتغيرات المفاجأة، والتفاصيل المثيرة أما التفوق

الثانــى فيكمن فى التراكيـب الثـانوية ونسجـها فى إطار أصـغر داخل مشـاهد[١].
وعلى هذا النحــو يحــاول دى أفــينانت الدفــاع عن تعــقـد الأحــداث فى المســرح الإنجليـزى ويقسم هوبس الشعـر إلى البطولى والهجائى والرعـوى، ويمكن أن يكـون كل منـها روائيًـا أو مـسرحيًـا، ويتحقق الغـرض الأخلاقى فى جميعـها من خـلال تصــوير كـيف تعـاقب الرذيلة (فى المأســاة) فى شكل درامى بطولى، أو من خــلال السـخـرية (فى الملهـاة) والشكل الدرامى هنا هجـائى، وعلى النقـيض مما قـال به هينسيوس **Heinsius**، يرى هوبس أن السخرية تتحقق من خلال المرح والضحك وهذا يناسب الملهاة تماما[٢].

وكان من الطبيعى أن تثير إعادة فتح المسارح عام ١٦٦٠، بعد فترة إغلاق دامت عشرين عامًا تقريبا، العديد من الآراء عن المسرح، وأدت المعرفة الواسعة بالنماذج الفـرنسـيـة إلى اهـتـمـام جـديد بالتـوفـيق بين ممارسـات المسـرحين الفـرنسى والإنجليزى، أو تحـديد المسرحيـين أفضل إذا ما تعـذر ذلك، وكان السؤال هو : هل هو لزاما على كتـاب المسرح أن يتبعوا حبـكة شكسـبير غير المترابطة فى أحداثها، أو بناء كورنيل المحكم ؟ وهل يسـتخـدمون الشعر الحـر مثل شكسـبـير أو الشـعر المقفــى كما فعل كورنيل؟

هذه الاهتمـامات كانت اللبنة الأولى فى نظرية المسرح فى تلك المرحلة الجديدة، التى جاءت فيـها دراسة ريتشـارد فيلكنو **Richard Flecknoe** (١٦٧٨-١٦٦٠) تحت عنوان حـديث مـختـصـر عن المسـرح الإنجليزى **A Short Discourse of the English** (١٦٦٤) وكانت هذه الدراسة مقدمة لمسرحيته مملكة الحب **Loves Kingdom**، ويفضل فليكنو الأسلوب الفرنسى المقتصد فى الدراما، لأن الحبكات الإنجليزية تحشد حوادث كثيرة مع بعضها "حتى أن المؤلف والمتفرج يشتبه على كليهما الأمر "، ويثنى على إدخال المناظر الحديثة لكنه يحذر أن هذا قد "يغرى المؤلفين على التركيز دون داع على عنصر الفرجه على حساب المضمون "، وبهذا يفشلون فى تحقيق الهدف الأساسى

للمسرح الذى هو "السخرية من الحماقة، وتقبيح الرذيلة وجعل الجمهور يحب ويختار الفضيلة والنبل " (٣).

وهناك اختلاف آخر يميز المسرح الفرنسي، يمكن أن نراه فيما قاله درايدن فى مقدمة مسرحيته السيدات المتنافسات The Rival Ladies (١٦٦٤)، التى كان اهتمامه الأساسى فيها هو الدفاع عن القافية التى كان كتاب المسرح قبل شكسبير يأخذون بها، ويستخدمونها الآن فى "معظم بلدان أوروبا المتمدينة والمتحضرة "(٤). هذا بخلاف ما كان يقدمه شكسبير من خيال جامح بلا حدود، أما روبرت هاوارد Robert Howard(١٦٢٦-١٦٨٩)، فيعلن فى مقدمة مجموعته أربع مسرحيات Four Plays (١٦٦٥) أنه يعتزم الدفاع عن المسرح الإنجليزى ضد كل مسارح الأمم الأخرى فيدين العادة الفرنسية القديمة التى تولى جل الاهتمام للسرد، ذاكرا أن تقديم أى شيء فى شكل درامى من شأنه أن يؤثر على نحو أفضل ما لو سردناه، وأن هؤلاء الذين يفضلون السرد إنما يفعلون ذلك لأنه "موضة فرنسية ولا يعتمدون على منطق الأشياء "(٥). ويجد هاوارد نفسه مضطراً لأن يرفض الممارسة الإنجليزية التى تخلط عناصر مأساوية بأخرى ملهاوية، الأمر الذى يضغط كثيراً على مشاعر الجمهور، ثم يختلف مع درايدن اختلافاً كبيراً حول استخدام الشعر وتأسيس رؤيته على المشابهة مع الواقع، فيقول إن القافية قد تصلح للقصيدة، لكننا فى المسرح يجب أن نعطى أيحاء أن الحوار تلقائى وطبيعى، وعلى كاتب المسرح أن يتعلم الابتعاد عن كل ماهو اصطناعى .

استمر هذا الجدل وعلى نحو أوسع فى كتاب المرحلة الشهيرة فى نظرية المسرح، ألا وهو مقال فى الشعر الدرامى Essay of Drantic Poesy الذى كتبه درايدن (١٦٦٨)، وفيه يسير درايدن على منوال سقراط، فلا يقرر قواعد بل يتبع النموذج السقراطى الذى كان قد تبعه العديد من منظرى عصر النهضة، وهو عبارة عن إجراء مناقشة فى شكل حوار يدور بين كرايتيس Crites ويوجينيوس Eugenius وليسيدياس Lisidius ونياندر Neandre، وفيه يتفق المناقشون فى البداية على تعريف المسرحية

فهى "صورة حية صادقة للطبيعة الإنسانية، تمثل عواطفها وطبائعها المثيرة للضحك وتقلبات الحظ التى تخضع لها العواطف والطبائع، والغرض من هذا هو إمتاع وتعليم الانسان "(٦).

بعد هذا تأتى أول محاورة وهى حول ما إذا كان القدماء أو الجدد هم الأفضل فى الفنون، فيعتقد كرايتس أن القدماء قد وضعوا الشعر فى منزلة عالية، وأن دافعهم كان التنافس وليس الحقد، وأن إنجازهم كان عظيما حتى أن أفضل المسرحيات الآن هى تلك التى تتبع القواعد التى أرساها القدماء – وخير مثال على ذلك هو قواعد الوحدات الثلاث، ويرد بوجينيوس قائلا إن القدماء لم يخترعوا هذه الوحدات ولم يلتزموا بها، وكان لديهم فكرة بسيطة عن البناء الدرامى، حتى أن الفصول لم تكن معروفة لهم، وأن الحبكة الكلاسيكية كانت مكررة واضحة، والشخصيات فيها بعيدة عن روح الطبيعة الإنسانية الخصبة، فضلا عن أنها تتطور فقط داخل حدود أنواع الشخصيات التقليدية، كذلك كان نجاح قواعد القدماء محدوداً مثل مسرحها فبدلا من عقاب الرذيلة ومكافأة الفضيلة، نجد فى مسرحهم ازدهار الشر (كما هو مع ميديا) أو الطاعة البائسة (كما هو الحال مع كاساندرا)، أما الجدد فقد تعلموا من مزايا القدماء وعيوبهم كيف يقدمون مسرحا أفضل .

وينتقل النقاش بعد ذلك إلى المقارنة بين المسرحين الإنجليزى والفرنسى، فيدافع ليسيدياس عن المسرح الفرنسى ويدافع نياندر – الذى يمثل درايدن – عن المسرح الإنجليزى، ويطرى ليسيدياس على التزام الفرنسيين الدقيق بالوحدات الثلاث، ورفضهم خلط عناصر المأساة والملهاة معا، ويثنى أيضا على الحبكة المحكمة والسرد الذى يتيح تحاشى المبارزة والمعارك على المسرح والشخصيات التى تحركها دوافع حقيقية بالإضافة إلى تفوقهم فى الشعر .

أما إجابة نياندر فهى أطول وأشمل الإجابات فى الحوار، وليس هذا بمستغرب لأن المقدمة تعلن فى وضوح جلى أن هدفها هو الدفاع عن سمعة الكتاب الإنجليز ضد انتقاد هؤلاء الذين يفضلون عليهم الكتاب الفرنسيين (٧). وبعد أن يسترجع نياندر

تعريف المسرحية "كمحاكاة حية للطبيعة " يتهم الفرنسيين أنهم فى اتباعهم الطبيعة إنما يحاكون القواعد الفنية، صانعين بذلك جمالاً زائفًا، فالحبكات الفرنسية هزيلة، والعواطف باردة، والتنوع يعوقه الفصل التعسفى بين الأنواع الأدبية، والمصداقية يضيعها الالتزام الصارم بالوحدات الثلاث، ويعترف نياندر أن المسرح الإنجليزى فى بعض الأحيان عنيف إلى حد كبير لكن "إذا لامنا أحد على عنف الحدث فلابد أن يلام الفرنسيون على أنهم لايقدمون إلا القليل منه "(٨). وبعد هذه الملاحظات المهمة تأتى تحليلات طويلة عميقة لشكسبير وبومونت وفليتشر وجونسون .

ويعود الجزء الأخير من المقالة إلى الشعر المقفى والشعر الحر، فيذكر كراتيس ثانية وجهات النظر التى سبق وأن قال بها هاورد، مؤكدا على ضرورة الشعر المقفى إذا أردنا الاتساق مع شكل درامى يحاكى الطبيعة، لكن نياندر يجيب قائلا إننا فى الحقيقة لانتكلم الشعر الحر أو الشعر المقفى فى الحياة، والذى يعطى الإيحاء بالحديث الطبيعى هو مهارة الشاعر فقط، والفرق الأساسى بينهما هو أن الشعر الحر أقرب إلى حديث العامة ولهذا فهو أكثر ملاءمة للملهاة، أما الشعر المقفى فيناسب المأساة لأنه لغة سامية تكشف عن "الطبيعة فى ذروتها "(٩).

واستمرت هذه المحاورة فى وثيقتين آخريين ظهرتا عام ١٦٦٨ وهما مقدمة هاوارد لمسرحيته دوق ليرما The Duke of Lerma ودفاع عن مقالة فى الشعر الدرامى Defense of an Essay of Dramatic Poesy لدرايدن، ومقالة هاوارد قصيرة وغير واضحة أو مقنعة والحق أن كلتا المقالتين لم تضيفا كثيرا إلى الشعر المقفى، ولكن عدم اتفاق هاوراد مع درايدن بخصوص وحدتى الزمان والمكان أدى إلى التعرض لنقاط أكثر أصالة، فيهزأ هاوراد من تأكيد درايدن على أن حجرتين فى المنزل نفسه أو موقعين فى المدينة نفسها يكونان أكثر قبولا من مكانين تفصل بينهما مسافات بعيدة، ويقول إنه ليس هناك درجات للاستحالة ويرد درايدن مؤكدا على وجود هذه الدرجات قائلا "إذا صدقنا الخيال فإننا لانحطم المنطق بل نوجهه الوجه الخطأ أو نجعله بلا هدف "وأن المنطق "يمكن أن يخدع نفسه حتى أننا نميل إلى الاستمتاع

بالخيال لكن المنطق نفسه لا يصبح فريسة أبدا فينقلب رأسا على عقب ونقبل أشياء بعيدة تماما عن أن تكون محتملة " (١٠).

هذه المقولة المثيرة عن الظاهرة التى يسميها فيما بعد كوليردج "التعليق الواعى لعدم التصديق "تتيح لدرايدن معالجة واضحة لمشكلة المشابهة مع الواقع والوحدات الثلاث، وهى مشكلة ظلت معقدة لوقت طويل فيقول إنه لابد من النظر إلى الزمان والمكان فى المسرح على أنهما حقيقة وخيال فى الوقت نفسه "فالمكان الحقيقى هو المسرح وهو قطعة من الأرض تقدم عليها المسرحية، والخيال هو البيت فى المدينة والمقاطعة حيث تحدث الدراما المفترضة ومع خيال المتفرجين وكلمات الشاعر والمشاهد المرسومة يمكن للمسرح أن يكون حديقة أو غابة وفى الوقت نفسه معسكرًا للجند " (١١).

وفى دفاعه عن الشعر المقفى يذهب درايدن إلى الحد الذى يؤكد فيه أن " التسلية هى الغاية الأساسية – إن لم تكن الوحيدة للشعر (١٢). هناك أيضا عدد من النقاد المعاصرين أنكروا وبشكل مباشر الوظيفة الأخلاقية للشعر فى مقدمة مسرحيته الظرفاء The Humourists (١٦٧١) يسمح توماس شادويل Thomas Shadwell (١٦٤٢ – ١٦٩٢) لنفسه بأن "ينشق عن هؤلاء الذين يؤمنون بأن الغاية الأساسية للشعر هى تسلية الناس، فهذا يجعل الشاعر بلا نفع سوى إمتاع الجمهور " (١٣). ويرى شادويل أن للوظيفة الأخلاقية أهمية بالغة حتى أنه يفضل الملهاة على المأساة لأن الأولى تسخر من الرذائل والحماقات وهى تقدمها وهى بذلك "عقاب أقسى من ذلك الذى تقدمه المأساة " (١٤). وفى مقدمة مسرحيته الراعية الملكية The Royal Shepderesse (١٦٦٩) يزعم أن مسرحيته تتبع قواعد الخلق القويم من خلال إعلاء الفضيلة وإدانة الرذيلة فى الوقت الذى يسعى الآخرون خلف الذيوع والنجاح بتحاشى دروس الأخلاق، لكن *هذا الذى* يحط من شأن نفسه بالتفكير فى *لا* شىء *سوى الغوغاء* سيفقد كرامته كشاعر " (١٥). ولايظهر شادويل أى اهتمام بالنزاع القائم حول مسألة

اللغة المستخدمة في الشعر، ويؤيد جونسون فى نظرته أن جوهر الملهاة يكمن فى الشخصية وفى عرض طباعها من الحياة اليومية للسخرية منها وتصحيحها.

وفى مقدمة مسرحيته المنجم الزائف The Mock Astrologer (١٦٦٩) يدين درايدن هذا الرأى فى الملهاة فيراه بلا أهمية لأن كاتب الملهاة المثالى هو الذى يصور تلك الطبائع التى تضحك الناس، لكنه يضيف إليها من قدرته الأسلوبية كما فعل شكسبير وفليتشر ويستشهد درايدن بقول كوانتيليان أنه "من السهل السخرية من الحماقة لأنها تدعو للضحك فى حد ذاتها لكن الذى يصنع ضحكا راقيا هو ما نضيفه نحن " (١٦).

ولم يبد عدد كبير من منظرى هذا الجيل اهتماما كبيرا بالمأساة التقليدية وإن حاول نفر قليل منهم ذلك، ومقدمة Sanson Agonists لجون ميلتون (١٦٠٨-١٦٧٤) ليست سوى استثناء هنا وتؤكد ذلك نتائجها المتحفظة إلى حد كبير فيدافع فيها ميلتون عن الجوقة وقاعدة ال ٢٤ ساعة، وبساطة الحبكة والمشاهبة مع الواقع والملاءمة ونقاء النوع الأدبى، ويقرر أن المأساة " أكثر الأنواع الأدبية جدية وخلقا ونفعًا " ويتمنى لو أن وظيفتها الأخلاقية تتحقق من خلال الأفكار المتزنة وليس وصف الأحداث "، ويستشهد بما يقوله أرسطو عن هدف الدراما "وهو إثارة الشفقة والخوف، وتطهير العقل من الأحاسيس مشابهة أو بمعنى آخر الحد منها حتى تصبح معتدلة، هذا بالإضافة إلى نوع من التسلية ناجمة عن قراءة أو مشاهدة هذه الأحاسيس وهى تحاكى على نحو جيد " (١٧)، وهذا الاستشهاد بأرسطو يقترب من أن يكون رفضا كاملا لفكرة الهدف الأخلاقى ذاتها .

وكانت الدراما البطولية هى النوع الأدبى الذى غطى على المأساة فى إنجلترا آنذاك فكانت شائعة للغاية وذات بناء محكم إلا أن الصنعة والإسلوب الطنان فيها، كانتا موضعا للسخرية اللاذعة من جانب جورج فيليرز J eorge Villiers ، دوق باكينجهام فى مسرحيته البروفة The Rehearsal (١٦٧٢) ورغم أن السخرية شملت كل شىء فإن المقصود بها كان درايدن، فهو المنادى بهذا النوع الأدبى والشارح

والمدافع عنه فى مقدمة مسرحيته غزو جراناادا The Conquest of Grandnada (١٦٧٢)، ففيها يقول درايدن إن دافيدان كان قد أرسى قواعد هذا النوع الأدبى معتمدا على عناصر الأوبرا الإيطالية ومسرحيات كورنيل، لكن تجاربه كانت تفتقر إلى سمو الشخصيات والأحداث التى يجدها درايدن فى المسرحيات البطولية فى تلك الفترة وينتهى درايدن إلى أن المسرحية البطولية لابد أن تحاكى وبشكل بسيط القصيدة البطولية لهذا يجب أن يكون موضوع المسرحية البطولية الحب والشجاعة [١٨]، ويمكن إيجاز الانتقادات الموجهة إلى المسرحية البطولية فى الشكوى أنها اصطناعية، بينما يجب على الشاعر البطولى أن يلتزم بالتقديم الأمين المجرد لما هو حقيقى أو من المحتمل إلى حد كبير حدوثه [١٩]. وأن يكون عالمه مليئًا بالخيال وموضوعه جليلاً نبيلاً، - وأن تثير المشاعر التى يقدمها الإعجاب والدهشة، ومن الطبيعى أن يتطلب هذا النوع الأدبى استخدام كل العناصر - بما فيها اللغة - فى أرقى صورها، ويدين درايدن هؤلاء الذين يستبعدون الشعر من المسرح، لأنهم بذلك يتبعون الفكرة الزائفة التى تقول إن المسرح مرآة للواقع المعاش .

وفى خاتمة الجزء الثانى من غزو جراناادا يقدم درايدن دليلا تاريخيا على ضرورة اللغة المتوترة فى هذا النوع الأدبى ولابد أن تناسب اللغة العصر الذى تكتب فيه، فلقد اعتمد جونسون على "الضحك الحرفى "لأنه كان يكتب فى زمن "الناس فيه كئيبون والحوار هابط" [٢٠]، أما عصر درايدن فيراه أكثر رقيا ومشاعر الحب والشرف فيه سامية والقريحة واللغة على درجة عالية من التطور وكل هذا لابد أن تعكسه الدراما ويعزى درايدن هذا التطور فى الأخلاق ومن ثم المسرح إلى تأثير القصر .

وشهد عام ١٦٧٤ بداية مرحلة جديدة فى النقد الدرامى الإنجليزى، لقيت فيها مناهج وطرق ونظريات وافتراضات نقد الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، أول اهتمام واسع فى إنجلترا مع ظهور فن الشعر Art Poetique الذى كتبه بواليه، ومعه ترجمة تأملات فى فن الشعر التى كتبها أرسطو Reflections on Aristotles Treatise of Poesie، التى قام بها توماس رايمر Thomas Rymer (١٦٤٣ - ١٧١٦)، وكان هناك

ترجمات لهوراس قام بها روزكومان وجون أولدهام ووليام سوام، وأخرى منقحة قدمها بوالية مع بعض التعديلات راجعها درايدن واستبدل صراحة الأسماء والأمثلة بأخرى إنجليزية وظهر الدليل العملى لدى أوبيجناك فى إنجلترا عام ١٦٨٤، تحت اسم كل شىء عن فن المسرح The whole Art of The stage، صاحبها أيضا مقالات إيفرمونت المتعددة الاهتمامات Mixed Essays Saint -Evermot، وأصبحت متاحة لقراء الإنجليزية عام ١٦٨٦، وهكذا ظهرت فى عشر سنوات الأعمال المهمة التى تلخص فكر النقد الفرنسى فى إنجلترا مما كان له أكبر الأثر على نقاد هذه الأمة .

وفى مقدمة ترجمته لرابين، ينبه رايمر إلى مديح رابين للشعراء الإنجليز، لكنه يلاحظ أنه يعيبهم جميعا عدم اتباعهم لقواعد فنونهم، وهذا عيب يمكن أن تصلحه دراسة كتاب مثل رابين وأرسطو، وتلك نقطة تميز رايمر، فهو دائما ينظر إلى القواعد الكلاسيكية ليس كمجرد مجموعة مبادئ معرفية خاصة ببعض المتعلمين ولكن كقواعد يفرضها الذوق العام ولم تكن أفكار أرسطو نتائج جافة لعلوم الميتافيزيقا " لكنها أفكار جاءت بعد ممارسة حقيقية لشعراء ناجحين، تطورت فأصبحت عامة لهذا فهى مقنعة وواضحة مثلها مثل أى برهان رياضى (وكل ما نحتاجه هو أن نفهمها حتى نقبل بالحقيقة التى فيها " (٢١).

ويعالج رايمر أفكاره هذه على نحو أكثر عمقا فى كتابه مآسى العصر الحديث Traedies of the Last Age (١٦٧٨)، ويدرس فيها ثلاث مسرحيات لبيمونت وفليتشر بشىء من التفصيل وينتهى إلى نتيجة أن هذه المسرحيات الثلاث أمثلة على أن المسرح الإليزابيثى نتيجة أقل مستوى من المسرح الكلاسيكى، ولايولى رايمر اهتمامه للأمور السطحية مثل الوحدات الثلاث التى يصفها بالمسائل الحرفية لكنه يولى جل اهتمامه إلى الموضوعات الأساسية مثل عنصرى القصة والشخصية، والفيصل الأخير هنا فى الحكم هو الذوق العام وليس متغيرات الثقافة أو العادات ويبدو اختلافه عن النموذج الفرنسى عندما يؤكد أن الغاية الأساسية للشعر هى التسلية، فبعض المسرحيات "تسلى دون أن تنفع، لكنه فى الوقت نفسه يؤكد أن كل من يكتب المأساة لابد وأن

ينفع وهو يسلى، وينتهى هذا به إلى أن يقول إن روح المأساة تكمن "ليس فقط فى تطور العواطف ولكن أيضا فى هذا التناغم والجمال فى هندسة العلاقات المتوازنة بين الأسباب والنتائج، بين الفضيلة والثواب، بين الرذيلة والعقاب"[٢٢]. وهذا التوازن بين الفضيلة والثواب من ناحية وبين الرذيلة والعقاب من ناحية أخرى هو الذى – كما يعتقد رايمر – جعل المأساة أكثر شمولا وأرقى من التاريخ، فلقد أدرك الإغريق أن واجب الشاعر هو أن "يرى كيف تأخذ العدالة مجراها إذا أراد أن يمتع جمهوره "[٢٣]، وكان هذا بداية ظهور فكرة العدالة الشعرية فى النقد الإنجليزى .

ومن هذا الاهتمام الأصيل لدى رايمر، تنبع اشتراطاته فى موضوع رسم الشخصيات، فيلتزم بفكرة المواءمة التى تقول بها الكلاسيكية الجديدة، ليس لأنها تتواءم فقط مع الاحتمالية والذوق العام لكن لأنها أيضا تؤكد على المبادئ الأخلاقية الكامنة فى العدالة الشعرية فربما كان الملوك فى التاريخ فاسدين قساة لكنهم فى الشعر لابد وأن يكونوا عادلين وأبطالاً نبلاء، أما إذا أثيبت الفضيلة فليس من الضرورى أن يكون كل الملوك أبطالاً، ومع هذا كل الملوك دون شك أبطال وفق العدالة الشعرية[٢٤]. وفى نهاية القرن أصبح هذا التفسير الجامد لأنواع الشخصيات المناسبة والعدالة الشعرية، وأخلاق المسرح تحت مسمى المنطق والذوق العام محط هجوم متزايد خاصة بعد إدانة رايمر المشهورة لمسرحية عطيل (١٦٩٢)، وبعد هذه المقالة بدأ نقاد القرن التاسع عشر يعتبرونه مثال الناقد الجامد الذى حدت معايير نقدية ضيقة من رؤيته وذهب ماكولى Macaulay إلى وصفه بأنه أسوأ ناقد فى الوجود.

وفى السبعينيات والثمانينيات من القرن السابع عشر ارتفعت بعض الأصوات القليلة المناهضة لأقوال رايمر منها صموئيل باتلر Samuel Butler ، (١٦١٢–١٦٨٠) الذى يقول فى مقالته عن النقد Upon Criticism وهى مقالة مثيرة رغم عدم ثرائها –"إن الذى يحكم على الشاعر الإنجليزى هم نظراؤه وليس هؤلاء المتحذلقون أو الفلاسفة "[٢٥]، وفى تلك الفترة كانت آراء رايمر مقبولة بشكل عام مثلها مثل آراء درايدن نفسه وكانت آراء الناقدين متشابهة فى معظمها فينظر درايدن إلى الدراما المعاصرة أيضا على

أنها أكثر رقيا من دراما العصر الإليزابيثى، وقبل بمرجعية المدرسة الكلاسيكية كما قننها الفرنسيون، وفى دفاع عن الشعر البطولى Apology for Heroique Poetry الذى قدم فيه لمسرحيته حالة براءة Sata of Innoncence يذهب إلى الحد الذى يعلن فيه أنه "يكفى وجود راسين وحده – حتى مع اختفاء كل النقاد الآخرين – لتعليم قواعد الكتابة من جديد"(٢٦).

وككاتب مسرحى وناقد كان لدرايدن قدرة أكبر من قدرة رايمر على تذوق جماليات الدراما الإليزابيثية، الأمر الذى جعله يضيق كثيراً بالقواعد الضيقة فى الكلاسيكية الجديدة، ورغم أنه قبل واستشهد بما قاله رايمر عن فليتشر وشكسبير فإنه لم يستطع الهروب كلية من تأثير الأخير، وفى مقدمة مسرحيته أورينج – زيب Aureng-Zeb (١٦٧٦)، يقول إنه "رغم كبرياء رايمر هذا كله هناك شىء ما يخجله ويملأ جوانحه تجاه اسم شكسبير المقدس "فتحت تأثير شكسبير أصبح يضيق بالقافية التى عشقها طويلا"(٢٧)، وظهر هذا التأثير جليا فى مسرحيته التالية من أجل الحب Allfo Love وهى معالجة جديدة لأنطونيو وكليوباترا، وفق الخطوط الكلاسيكية الجديدة مع الاهتمام الزائد باللياقة والأخلاق والوحدات الثلاث لكن بعيدا عن القافية التى عشقها درايدن كثيراً.

ويظهر هذا التوتر بين المبادئ الكلاسيكية والممارسة الإنجليزية التقليدية فى مسرحية درايدن ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida (١٦٧٩) وتعتبر مقدمتها التى جاءت تحت عنوان "أسس نقد الدراما "واحدة من الدراسات الأولى المفصلة لقواعد أرسطو فى الإنجليزية، وتبدأ المقالة بتعريف المأساة على أنها "محاكاة لحدث عظيم كامل ومحتمل حدوثه، يقدم ولا يسرد ويؤدى من خلال إثارة الخوف والشفقة فينا إلى تطهرنا من مثل هذه العواطف "(٢٨)، والعبارة الأخيرة لدرايدن تفسر – على نحو يشبه بشكل عام ما قالت به النظرية الكلاسيكية وما قال به هوراس – مقولة أن هدف كل الفنون هو التعليم بطريقة تبهج الجمهور "(٢٩)، ويؤكد درايدن على أن كلاً من الخوف والشفقة تساعدان على تحقيق هذا الهدف من خلال تخليص

الإنسان من الكبرياء وعدم الرثاء ومشاركة الغير، وأنه لابد وأن يكون البطل المأساوى محطًا لهذه العواطف، ولهذا لابد أن يكون متعاطفا وأقرب إلى الفضيلة من الشر، وأيضا متسقًا صادقًا مع نوعه.

وأكثر أجزاء التعريف صعوبة بالنسبة لدرايدن تمثلت فى تلك التى أراد فيها التوافق مع مسرح شكسبير، فالحدث فى كليته يلغى الحبكات الثانوية، والالتزام بعواطف الخوف والشفقة يكاد يلغى الملهاة المأساوية، وهذان أمران مهمان للغاية عند درايدن، وفى مقدمة مسرحيته التالية الراهب الإسبانى **The Spanish Friar** (١٦٨١) ، يقبل بخلط العناصر المأساوية والملهاوية معا "مما يحقق متعة التنوع "لأن الجمهور "يتزايد ملله من استمرار المشاهد الحزينة "ومع هذا لايحاول درايدن أن يختفى وراء زريعة الجمهور فيبرر منطقه قائلا إنه يجب احترام الملهاة المأساوية كنوع أدبى قائم بذاته، فكتابته من الصعوبة بمكان لأن الإبقاء على الحياة أصعب من القتل "وهذا يتطلب براعة وقدرة على التمييز للوصول بالحدث إلى نهايته وإنقاذ الجميع عن طريق وسائل محتملة " [٣٠].

ورغم كل هذه المحاورات لم يستطع درايدن مطلقا الوصول إلى حالة وفاق كامل بين فهمه لقواعد الدراما وبين عمله ككاتب مسرح، وفى نهاية الأمر كسب الالتزام بالقواعد الكلاسيكية الجولة أمام دعوى النفعية واختلاف أذواق الناس، وفى عام ١٩٦٣ دافع درايدن مرة أخرى عن الملهاة المأساوية واشترط أن يكون هناك حدث رئيسى واحد فيها يصاحبه "حبكة ثانوية فيها شخصيات وأحداث ضاحكة" [٣١]، وبعد عامين أعلن ارتداده عن تأييد الوفاق بين المأساة والملهاة فى شكل هذا النوع الجديد المسمى "الملهاة المأساوية" ناعتا إياها بأنها "غريبة تماما رغم نجاحها فى مسارحنا "فأعمال مثل راعى الكنيسة فيدو **Pastor Fido** لجوايين ومسرحية درايدن ذاتها الراهب الإسبانى يسميها الآن "خليطًا غير طبيعى تتصارع فيه دعوتا البهجة والحزن مما يخلق أثرا سيئًا مثله مثل أرملة مرحة تضحك وهى فى لباس الحداد [٣٢].

وكان تأثير ترجمة كل من هوراس وبواليه واضحا على مقال عن الإنسان Essay on Man الذى كتبه مولجريف (١٦٤٨-١٧٢١)، أثارت هذه المقالة العديد من القضايا المشابهة عن الشكل الدرامى ورغم أن مولجريف يبنى على التراث النقدى نفسه لدرايدن ورايمر، فإنه يختلف معهما تماما حول تفوق المسرح الإنجليزى، ويلاحظ أن عدم اكتراث هذا المسرح بالمسائل الفنية مثل الوحدات الثلاث مسألة جلية لاتحتاج هنا إلى بيان"، لكنه يبدى اهتماما أكثر بأخطاء أقل وضوحا من بينها الزخرفة اللفظية المبالغ فيها التى ليس لها ما يبررها والمحادثات التى تزخر بالتشبيهات والتورية الزائدة عن الحد، ومناجاة النفس الطويلة والمتكررة ويصرح مولجريف أنه يتخذ شكسبير وفليتشر نماذج نادرة تحتذى فى الدراما لم يعد يذكرها أحد الآن، وفى جزء صغير لكنه مهم من المقالة، يدين مولجريف بذاءة وانحطاط"الأغنيات الغثة" فى مسرح مؤلف معاصر بعينه، ويبدو أنه يقصد إيرل روتشيستر.

وقدم روبرت ولسيلى(Robert Wolsely (١٦٤٩ - ١٦٩٧) ردا متحمسا على هذه النقطة الأخيرة فى مقدمته لفالينتيليان Valentinian (١٦٨٥) ، فيقول إن الشاعر لابد وأن يكون حراً عند تقديمه لأى شىء فى الطبيعة - سواء كان هذا الشىء مادياً أم معنوياً، جميلاً أو قبيحاً، طيباً كان أو شريرا - ولا يجب أن نحكم عليه بقيمة موضوعه، ولكن بالمهارة التى يعالجه بها. ويواصل ولسيلى قائلا إن المؤلف الذى يهاجمه مولجرف استخدم الفن فى الحقيقة لأغراض أخلاقية - وهى فضح الرذيلة وهجاء الحماقة - لكن الاختبار الحقيقى لقيمة الفن ليس أخلاقيا بل جماليا، وحقيقة الأمر هى أنه" كلما زادت وضاعة وخواء وقتامة الموضوع المعالج، كلما كان هذا مدعاة لمدح الشاعر لأنه استطاع أن يبث فيه النبل والجمال " [٣٣]، هذا الرأى الجرىء وجد قليلاً من المؤيدين له لأن الرأى العام النقدى إبان عصر إعادة الملكية كان يؤيد النظرة الفرنسية للدور الأخلاقى للفن، وكان هذا واضحا جليا فى ردود الأفعال بالنسبة للدور الأخلاقى للفن، وكان هذا واضحاً جلياً فى ردود الأفعال بالنسبة لكورنيل وموليير،

وكان مولجريف أصدق انعكاس لهذه الفترة التى استمرت عشر سنوات ظهرت فيها إدانات للتسيب الأخلاقى فى إنجلترا.

إلا أن هناك محاولة للاعتدال بين مذهبى الفائدة والتسلية، قام بها وليام تمبل William Temple (١٦٢٨- ١٦٩٩) فى مقالته عن الشعر On Poetry (١٦٩٠)، التى يسأل فيها: هل المسرح فى حقيقته تدريب على الذكاء أم هو بحث عن الحقيقة ؟الفن فى عمومه يجمع بين الاثنين " [٣٤]، وتأثر تمبل بسينت إيفرموند وكتب أول إضافة أساسية إلى معركة القدماء والجدد تحت عنوان "عن التعليم القديم والحديث" Upon Ancient and Modern LERRNING (١٦٩٠) يقول فيها إن الشعر بشكل عام قد تدهور منذ العصر الكلاسيكى لكنه يستثنى هنا الدراما فيمتدح كلاً من رابين وسينت إيفرموند فى الملهاة الإنجليزية التى يعتبرها أكثر خصوبة وإثارة من مثيلتها عند القدماء، وسبب ذلك - كما يقول تمبل - هو المناخ الإنجليزى ويسر الحياة وحرية التعبير، كل هذا أدى إلى تطور أنواع عديدة مختلفة تتفق والطبائع الإنجليزية، ومثل هذا لم يحدث فى أى مكان آخر .

واكتسبت الفكرة القائلة بأن قوة المسرح الإنجليزى تكمن فى اختلاف الطبائع ومفهوم الإنجليز عنها كثيرا من المؤيدين لها من معاصرى تمبل، فهذا ويليام كونجريف William Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩) فى مقالته عن الدعابة فى الملهاة Concerning H omour in Comedy (١٦٩٥) يكرر ما قال به تمبل (لكنه لا يذكر الاسم تحديدا) فى تأكيده على أن تفوق الملهاة الإنجليزية يعود إلى المناخ المادى والسياسى فى إنجلترا ويميز كونجريف بين الدعابة والتصنع والعادات الظاهرة، فيحدد الدعابة قائلا إنها "طريقة متفردة لازمة فى فعل أو قول أى شىء يتميز بها إنسان بعينه دون آخر " [٣٥].

إلا أن الاهتمام النقدى بدأ فى التحول بعيدا عن موضوع الملهاة متجها إلى المبادئ الأخلاقية فيها، فنجد جيمس رايت J ames Wright يكتب فى الملهاة الحديثة of Modern Comedy، وحديث الجمهور Country Conversation ١٦٩٥، وأيضا ما كتبه

مـجـهـول تحت عنوان تأمـلات فى الشـعـر الحـديث Reflection on our Modern Poesie والشكوى فى هذين العـملين واحدة، ألا وهـى أن الملهـاة الحـديثـة تبـدو وكـأنهـا تـهـمل غرضـها الأخـلاقى وهى تسعى إلى التسلية المجردة، وتسخر من الموضوعات الدينية وتقـدمـهـا كـرذيلـة، ومع هـذا يبـتـعـد هذان العـمـلان عن أن يـكـونا دعـوة منظـمـة للإصلاح، ثم يأتى هجوم عنـف آخر من ريتشـارد بلاك مور Sir Richard Blackmore (١٦٥٠-١٧٢٧) فى مقدمة مسرحيته الأمير آرثر Prince Arthur (١٦٩٤) التى يتهم فيها الشعراء الجدد بالتآمر على " سلب فنونهم من هدفها والحط بالدين والفضيلة، ووضع الرذيلة وفساد الأخـلاق موضـع الاحـتـرام والتـقـدير" [٣٦]، ويؤكـد بلاك مـور أن الدراما الإغريقية لم تقم إلا على حالة من التنشئة الأخلاقية فعانى أبطالها من اللا تقوى ففازوا بالمديح على أعمالهم الفاضلة وكانت الجوقة "مستخدمة بشكل كامل فى تصـحيح أخطاء الأثينيين تجاه آلهتهم أو فى إدارتهم لعالمهم، وأيضا جعل عواطفهم معتدلة وتطهير عقولهم من الرذيلة والفساد" [٣٧].

وكان واضحًا أن بلاك مور قد لمس وترا حساسا، والدليل على ذلك أن مسرحية الأمير آرثر، طبعت مرتين أيضا كان هناك نجاح هائل لمسرحية مكيدة الحب الأخير Loves last Shift، كل هذا جـعل الشكاوى بخـصـوص تدنى المسـتوى الأخـلاقى فى المسـرحـيـات الأخرى تتزايد، أدى إلى هذا أيضـا ظهور حـقـائق وتـأملات عن الملهاة Maximes et Reflexions sur La Comedie التى كتبها بواليه فى فرنسا عام (١٦٩٤)، فأضافت إلى النزاع، كما تلاحظ ذلك جريدة جينتيلمان جورنال Gentleman Journal فى نوفـمبر عـام ١٦٩٤ فتقول "إن النزاع تزايـدت حـرارته الآن حـول مـشـروعـيـة المسرح الفرنسى بعد أن كان **النزاع حول القدماء والجدد**"، **تبع** ذلك تزايد الالتماسات الموجـهة إلى الملك والبرلمان احـتـجـاجـا على تدنى أخلاق الحـيـاة المعـاصـرة والأدب، ووجـدت هذه الالتمـاسـات أذنا صـاغية.

وفى هذا المناخ ظهر أشهر هجوم فى هذه الفترة على المسرح تحت عنوان" رأى مختصر فى تدنى الأخـلاق وابتذالها فى المسرح الإنجليزى" Short View of the Immo-

rality and Profaneness of the English Stage ، كتبه جيرمى كولبير Jeremy Collier (١٦٥٠-١٧٢٦)، وهذا العمل يمكن اعتباره إضافة مثيرة للغاية لهذا التراث المعادى للمسرح، وهو تراث يضم ويليام براين William Brynne فى الفترة الجاكوبية، وستيفن جوسون Stephen Gosson فى العصر الإليزابيثى، ويتسم هجوم كوليير بالروح نفسها مع ارتباط رؤيته بشكل مباشر مع الرأى العام فيما يتعلق بانتقاد المسرح، وكان هذا واضحًا مع أكثر سابقيه، ولكى يجعل ما يقوله مؤثرا ودافعا للإصلاحات المرجوة، وليس فقط تنفيسا لغضبه، يأخذ كوليير الجزء الأكبر من نقده فى الرجوع إلى والاستشهاد بما يقول به قادة نظرية المسرح وقتها، ولم ينس طبعا رعاة الكنيسة فيذكر تعليقاتهم فى إيجاز فى الفصل الأخير، وفى الفصول الخمسة الأولى تأتى استشهادات من ثقات أمثال كتاب المسرح الكلاسيكيين وأرسطو وهوراس وكوانتيليان ، وهينسيوس ورابين.

ووجهة نظر كوليير الأصيلة هى الدعوة إلى الهدف الأخلاقى للمسرح كما تبين ذلك العبارة التى يفتتح بها الدراسة : " إن وظيفة المسرح هى أن يدعم الفضيلة وينفر من الرذيلة، وأن يبين زوال مجد الإنسان وتغيرات القدر، والعواقب الوخيمة للعنف والظلم، وأن يفضح مساوئ الكبرياء والهوى والحمق والزيف، وأن يشهر بكل ماهو سيئ [٣٨]، وفى كل فصل يبين الطريقة التى يعمل بها المسرح الحالى ضد هذه الغاية، فيناقش الأول اللغة الماجنة غير الأخلاقية للمسرح، ويعالج الثانى الدنس والتجديف التى يلجأ إليهما الكتاب الجدد أكثر من القدامى، أما الفصلان الثالث والرابع فيستشهدان وبكثرة بالقواعد النقدية المقبولة عامة، وتفنيد الرأى الذى قال به أحيانا درايدن وآخرون بخصوص تقديم الشخصيات الشريرة فى شكل مقبول لتسلية الجمهور، ويستشهد كوليير ببراين وجونسون لتبرير قناعته بالعدالة الشعرية، ويصر على معاقبة الشر، لأن السعى وراء التسلية أيا كان الثمن يؤدى إلى إهمال ما يخص كل شخصية وعمرها ونوعها، وهكذا تضيع اللياقة، مما يدفع بالمؤلفين إلى أن يطلقوا العنان للبذاءة التى أدانها كل من أرسطو وكوانتيليان كمصدر للضحك، وعند تعرضه

للمسرحيات الأربع التي كتبها درايدن ودى أورفى وفانبرو، يجد كولبير إساءات ليس فقط للأخلاق ولكن أيضا للمعايير العامة للدراما، فهناك الحبكات غير المعقولة، والشخصيات غير المتسقة التى لا تتفق ونوعها، تتحدث لغة غير ملائمة، وحتى الوحدات الثلاث مهملة، وفى الفصل الأخير من الدراسة تأتى مجموعة من التعليقات المناهضة للمسرح من مؤلفين وثنيين ومسيحيين.

ورغم أن كولبير لم يكن هو الذى بدأ فى عصره هذا النزاع عن الأخلاق فى المسرح، فإن تأثير دراسته كان أبلغ كثيرا من تأثير دراسات من سبقوه، حتى أنه ليس من الخطأ أن نرجع إليه الفضل فى بدأ معركة الكتيبات The Battle of Pamphlets حول هذه القضية التى استمرت لربع قرن قادم فى إنجلترا، وبلغ عدد المساهمات فى هذا النزاع ثمانين(٣٩)، قليل منها - لحسن الحظ - يمكن أن نعتبره إضافة للنظرية الدرامية تستحق اهتمامنا.

وكانت هناك استجابات من معظم هؤلاء المسرحيين موضع الهجوم، لكنَّ أيًا منها لم يكن له أهمية، والذى أحزن خصوم كولبير هو عدم استجابة درايدن الذى كان قد برهن فى منازعات سابقة قوته كخصم، إلا أن درايدن فى رسالة شعرية إلى موتيه Poetica Episle to Motteux (١٦٩٨) وفى مقدمة الخرافات The Fables (١٧٠٠) يوضح موقفه من النزاع وسبب عدم مشاركته فيه، فيتهم كولبير بسوء الأدب وعدم التحضر لأنه يرى تجديفا وفجورا لم يقصدهما أحد، مع هذا يعترف درايدن أن "هناك أشياء كان كولبير محقا فى لومى بشأنها وأنا أعترف بالخطأ بخصوص كل الأفكار والتعبيرات التى كتبتها ويمكن وصفها بالبذاءة والتجديف وسوء الأخلاق، ولهذا أسحبها" (٤٠).

وجاء أقوى الردود من جون دينيس John Dennis (١٦٥٧-١٧٣٤) وكان محط رعاية دريدان، جاء هذا الرد بعد موت راعيه، يعلن فيه أن دريدان هو رائد النقد الأدبى فى إنجلترا، وكانت كل كتابات دينيس النقدية دفاعًا عن درايدن، ففى مقالته "الناقد الموضوعى" The Impartial Critic (١٦٩٣)، يسخر من رايمر لمحاولته إدخال

الدراما اللاتينية فى إنجلترا حيث تختلف السياسة والمناخ والعادات الاجتماعية كلية، وفى عام ١٦٩٨ جاء رد دينيس فى مقالته ملاحظات عن كتاب بعنوان "الملك آرثر" Remarks on a Book Eatitled Prince Arthur على انتقادات كان قد وجهها بلا كمور لدريدان فى مقالته استعمال المسرح فى إسعاد البشرية Usefullness of the Stage to the Happiness of Mankind (١٦٩٨) ، وعلى عكس معظم المشتركين فى النزاع، لا يبدأ دينيس دفاعه بتقديم مجموعة اتهامات لكولبير، بل يبدأ بالاعتراف بأن المسرح الآن فريسة الاستخدامات بالغة السوء تتطلب الإصلاح، ويقول إن وظيفته " هى أن يبرء المسرح وليس الفساد أو الاستخدامات الخاطئة للمسرح" (٤١). فالمسرح يمكنه أن يساهم فى إسعاد الإنسان ورخاء الدولة ورقى الدين إذا ما وظف على نحو سليم، وعن السعادة يقول دينيس إن الدراما تعمل بطريقة تثير فيها العواطف، وهذا من شأنه أن يجعلها محببة وأكثر نفعا للناس وخاصة الإنجليز وهم جنس شرس يميلون إلى كبت عواطفهم والتأمل كثيرا ، والمأساة تؤدى وظيفة جيدة للحكومة لأنها لا تشجع على الثورة وذلك بإظهار الآثار السيئة للطموح والسعى وراء القوة، وتجعل الناس لاينخرطون فى أحزانهم من خلال تقديم آخرين يعانون من آلام أكبر من آلامهم هم، وتساعد المأساة الناس أيضا فى التخلص من الأفكار المحرضة على الفتنة، وملء عقولهم بصور التعاطف والواجب والبطولة، وتستفيد كل من الدولة والكنيسة من التطهر من المشاعر السيئة، وتعلم التواضع والصبر وهذا هو واجب المأساة التقليدى، ورغم أنه ليس هناك موضوعات دينية بعينها للمسرح، فإنه يلقن بالأخلاق بشكل غير مباشر لأنه من المستحيل أن تحدث تصاريف القدر المأساوية (وعلى الأخص العدالة الشعرية التى يعتبرها دينيس أساسية) دون أن يكون هناك اعتقاد فى الله وأن هناك قدرة إلهية تتحكم فى كل شىء، وكما فعل كولبير، يبطن دينيس محاوراته المنطقية باستشهادات من ثقات الكتاب القدامى والجدد.

وقد يوحى التأكيد على إثارة العواطف كباعث على السعادة فى الجزء الأول من المقالة وعلى الغرض الأخلاقى فى الجزء الثانى منها ، بازدواجية فى فكر دينيس حول

الغرض من الدراما، لكنه فى الحقيقة يدمجهما معا مقلدا فى ذلك أسلوب هوراس، وفى مقالته أسس نقد الشعر Grounds of Criticism in Poetry (١٧٠٤) يجعل تسلية الجمهور هدفا ثانويا، أما "إصلاح عقول الناس" فهو الغاية الأولى للشعر، لكن الاثنين يتحققان بإثارة المشاعر، ويفعل هذا الشعر الأقل درجة من خلال وصف الأشياء الطبيعية، وهذا هو أسلوب الملهاة والصفحات الأقل سموا فى المأساة. أما الشعر الأسمى فيفعل هذا من خلال إثارة الحماس، وهذا مفهوم يعود به دينيس إلى فكر لونجينيوس الدينى، فالمأساة تثير أعمق المشاعر ليس على نحو مباشر ولكن من خلال دفع المتفرجين للتأمل فى الأفكار (وهذا مفهوم مشابه إلى حد ما لمقولة وردسورث الشهيرة " استدعاء العاطفة فى تأمل Emotion recollected in tranquillity) وكان من الممكن أن يؤدى هذا الاهتمام بالعاطفة – خاصة فى جوانبها الأعمق والأكثر إثارة – بدينيس إلى فكرة عبقرية كما حدث مع نقاد جاءوا بعده، لولا أنه تربى على تعاليم دريدان والكلاسيكية الفرنسية الجديدة الصارمة، لهذا نجده يقول بأن العباقرة كانوا دائما قليلى الاهتمام بمراعاة قواعد الفن، وأنه إذا كان غرض الشعر هو " أن يعلم ويصلح العالم، بمعنى أنه يبتعد بالعالم عن حالة الشذوذ والمبالغة والفوضى كى يعود إلى القواعد والنظام" [٤٢] فإنه من الطبيعى أن يتميز الشعر بالقواعد والنظام، وينتهى دينيس إلى أن الحالة المتردية للشعر فى زمنه تعود إلى عدم مراعاة هذه القواعد.

واتفق الجيل الجديد من الكتاب والنقاد، الذين ظهروا بعد عام ١٧٠٥، مع دينيس حول موضوعات قليلة، مثل سخافة الأوبرا الإيطالية التى يصفها بأنها "مجرد متعة حسية غير قادرة على تغذية العقل أو إصلاح النوايا، وهذا السبب بعينه يجعلها غير صالحة لأن تكون تسلية للجمهور" [٤٣] لكن هؤلاء الكتاب الجدد عابوا عليه الاهتمام الزائد عن الحد بالقواعد الكلاسيكية، وأيضا نبرته المتعالية المتكبرة، والحقيقة أن دينيس بدأ حياته الأدبية مؤيدا ومشجعا للتيار المعاصر فى الأدب الإنجليزى، مدافعا عنه ضد أخلاقية كولبير المتزمتة وعقلانية رايمر، وفى مستهل القرن الثامن عشر، اتخذ

موقفا أكثر مرونة بالنسبة للجيل الجديد، وما قال به لونجينيوس ، والأبعاد النفسية للمؤلف والمتلقى، وتأثير المناخ والبيئة على الأدب، لكن تزايد حرارة النزاعات جعلته يتخلى عن كل هذه الاهتمامات فى خضم دفاعه عن قواعد الكلاسيكية الجديدة.

بعد وفاة درايدن مباشرة بدأت تظهر علامات ضعف سلطة هذه التعاليم والقوانين فى إنجلترا، وكانت أولى هذه العلامات هى مقالة الكاتب المسرحى جورج فاركور George Farkuhar (١٦٧٨-١٧٠٧) بعنوان حديث عن الملهاة Discourse on Comeddy ، وتقول هذه المقالة المكتوبة فى شكل خطاب إلى صديق إن المفارقة هى أن هذه المسرحيات المكتوبة وفق القواعد التى يقبلها الكثيرون ليست سوى مسرحيات كئيبة وليس لها تأثير، وتكمن المشكلة – كما يرى فاركور – فى نظرتنا إلى ثقات مثل أرسطو " الذى لم يكن شاعراً، لهذا لم يكن بقادر على تعليم قواعد الفن" [٤٤] وكل ما استطاع تقديمه هو تبيان الهدف الأساسى من الشعر، وإذا عرفنا الغرض من الشعر فإنه من السهل اكتشاف الوسائل من خلال استخدام المنطق وليس الاعتماد على مرجعية زائفة، ومن هنا يمكننا تعريف الملهاة على أنها " قصة لها إطار جيد، تحكى بشكل ذكى، وهى وسيلة لإبداء الرأى أو التوبيخ" [٤٥]. ولأن حماقاتنا ومباهجنا تختلف عن تلك التى كانت للقدماء، إذن يجب أن تحاول فى ملهاتنا تحقيق أهداف أخرى، ولا يجب أن ندين الكتاب الجدد إذا لم يهتموا بوحدتى الزمان والمكان التى يمكن للعقل أن يتخيلهما بسهولة، لكننا يجب أن ندينهم " إذا تركوا الرذيلة دون عقاب، والفضيلة بلا ثواب، والحماقة دون كشف وتعريض، والتعقل دون أن يبينوا فضله" [٤٦].

ويمكن أن نقول إن النقد الحديث بدأ بالتعليقات المسرحية التى كتبها ريتشارد ستيل Hichard Seele (١٦٧٢-١٧٢٩)، التى ظهرت فى The Tatler وفيها ملاحظات مثيرة عن الممثلين والمسرحيات المعاصرة، ولم يكن فيها الكثير من النظرية التقليدية، على أن الإعجاب بشيكسبير والتأكيد على المنفعة العملية كاختبار لجدوى المسرح أظهرا بوضوح أن ستيل لم يكن يهتم كثيراً بالقواعد التقليدية، وكانت أكثر الأجزاء

تقليدية فى ملاحظاته الجزء الذى عالج فيه الأخلاق فى المسرح وقوله " إن وظيفة كل مسرحية جيدة ليست جعل كل إنسان بطلا، ولكن أن تمنحه إحساساً بالفضيلة والخير أقوى من هذا الذى كان عنده قبل دخوله المسرح" (٤٧).

ويبدو أن ستيل قد أثار فى معاونه بالتاتلر جوزيف أديسون Joseph Addison (١٦٧٣-١٧١٩) اهتمامًا بالمسرح، فأصدر هو الآخر مجموعة من الكتابات فى النظرية المسرحية، معطيا جل اهتمامه للمأساة كما هو واضح فى الأعمدة ٣٩، ٤٠، ٤٣، ٤٤، (إبريل ١٧١١) من The Speetator، ورغم أن فى هذه المقالات تكراراً للأفكار الكلاسيكية الجديدة، فإن أديسون يتجاهل معظم القواعد الخاصة بالبناء والوحدات، ويدين الملهاة المأساوية، ويسمح بالحبكات الثانوية فقط عندما يكون لها علاقة بالحبكة الأساسية، تساهم فيها وتكملها وتصل إلى ذروتها مع ذروة الحبكة الأساسية ". (٤٨) والهدف التعليمى للمأساة عند إديسون له أهمية قصوى، ويعتبر إهماله خطأ كبيراً فى المأساة الجديدة، ومع هذا كانت الوسائل التى ارتآها لتحقيق هذاالهدف الأخلاقى مختلفة بشكل حاد عن وسائل دينيس ومن شايعه، واعتبر أديسون العدالة الشعرية مفهومًا ساذجًا " ليس له أساس فى الطبيعة أو المنطق أو ماكتب القدماء". (٤٩) فالخير والشر يحدثان للجميع وإذا أنكرنا كل الأشياء الواضحة فى الحياة، ووصلنا إلى حلول لكل المشاكل بنهاية المسرحية، فنحن بذلك نقلل من إثارة الخوف والشفقة اللتين اشترطهما أرسطو، وغالبا ما ينسب إلى أديسون أنه أول من هاجم هذا المفهوم فى إنجلترا، لكن الحقيقة هى أن ستيل كان قد ألح إلى ذلك فى التاتلر عدد ٨٢ (١٨ أكتوبر ١٧٠٩) ، فأطلق تسمية" المنهج الوهمى" فى استعراض الأحداث، التى يكون فيها " المتفرج الذكى، إذا كان مكترثا، رافضا لذكائه ولا يتعلم من هذا الضعف سوى أنه هو شخصيا ضعيف، لا تتحمل أحاسيسه مايمليه عليه فهمه" (٥٠).

واستنكر دينيس الذى تزعم الدفاع عن العدالة الشعرية، ما يقوله أديسون ، مشيرا إلى أن أرسطو نفسه أكد على هذا المفهوم عندما أصر على أن الإنسان الخير

حقا لا يجب أن يتورط فى شر، ويؤيد العقل والطبيعة أيضا مفهوم العدالة الشعرية كأساس للمأساة لا يمكن تبديله " فالمأساة لاتكون مأساة دون قصة، والقصة لا تكون قصة دون موعظة، ولا تكون الموعظة موعظة دون عدالة شعرية" (٥١). أما ادعاء أديسون بأن الخير والشر يحدثان للجميع، فيرد عليه دينيس بأننا لا نستطيع أن نعرف ما يشعر به الناس داخليا من سرور أو حزن، وحتى إذا لم تصحح الحياة الأشياء فيها، فإن الله سوف يجازى ويعاقب فى الآخرة، ولابد للكاتب المسرحى وهو ينهى العلم الذى يقدمه مع إسدال الستار، أن يسوى حساباته داخل مسرحيته، أما ما يقوله البعض الآن فليس سوى تبريرات يلجأ إليها فنانون من طبقة أقل : " البعض يبدأ بكتابة مآسى هزيلة حمقاء تصدم كل قواعد العقل والحكمة، وبعد ذلك يضعون قواعد خرقاء مبالغا فيها لتبرير مسرحياتهم الحمقاء" (٥٢).

ويبين تأكيد دينيس على العقل وأديسون على العاطفة أن الناقدين قد يتفقان بخصوص الهدف الأخلاقى للمأساة ، لكنهما يختلفان بالتأكيد بخصوص قضية العدالة الشعرية، فكل منهما يرى الموعظة التى تقدمها المأساة على نحو مختلف، فيرى دينس أننا نتعلم الفضيلة عندما نراها تثاب، ويرى أديسون (ومعه ستيل) أن عرض المأساة يعلم بطريقة غير مباشرة دروسا مثل التواضع والصبر، وعدم الانخداع بنجاحات الحياة.

وكان الاختلاف حول الهدف الثانى للمأساة، ألا وهو الإمتاع والتسلية، أكثر إثارة، فأصبحت مسألة أن المأساة وموضوعها المؤلم لابد وأن تحقق الإمتاع عند المتفرج على نحو أكبر مما تفعله الملهاة وموضوعها المرح، القضية ذات الأهمية الأكبر عند نقاد القرن الثامن عشر الذين تحول اهتمامهم من الشكل إلى الهدف فى المسرح، وكان نقاد عصر النهضة قد أولوا هذا الموضوع اهتماما كبيرا، تمثل فى ظهور اتجاهين حول هذه القضية، وكان الاتجاه الأكبر هو أن المأساة لها محتوى أخلاقى، وأن سر جاذبية المأساة هو تنميتها للوازع الأخلاقى عند المتفرج، والحث على التخلص من الأحاسيس غير المقبولة اجتماعيا، ومشاهدة الذين يحافظون وهم يعاقبون ، أما

الاتجاه الأقل شيوعا فقال بأن المتعة التى نحصل عليها من المأساة تأتى من مهارة الفنان، والصعوبات التى يتغلب عليها، وقدرته على أن يقدم وبشكل مقنع المثير للدهشة والإعجاب، فالموضوعات التى تصيب الإنسان بالكآبة فى الحياة تمثل أعظم تحد للفنان، ولهذا يحصل المتفرج على سعادة غير عادية عندما ينجح بمهارته أن يجعلها ممتعة.

وفى القرن السابع عشر ظهرت طريقة أخرى فى معالجة هذه القضية قدمتها النظريات النفسية الجديدة التى تزعمها رينيه ديكارت **Rene Descartes** وتوماس هوبس **Thomas Hobbes**، اقتربت هذه النظريات من المشاعر ذاتها بالمدرسة ، واعتبرها ديكارت مثيرات متعددة للنفوس الحيوانية، ولهذا هى مصدر للمتعة طالما أنها تظل داخل حدود يدركها العقل، ومن هنا قد تأتى المتعة من الحزن والكراهية "عندما تقدم هذه المشاعر ونشاهدها فقط على المسرح، أو من خلال وسائل أخرى لا يمكنها أن تؤذينا بأى شكل، لكنها تثير فينا الإحساس بالمتعة ونحن نراها"[٥٣]. هذا المفهوم كان له تأثير واضح على النقاد الفرنسيين أمثال رابين ودينيس.

يقدم دينيس فى "تقدم وإصلاح الشعر" **The Advancement and Reformation of Poetry** الفكرة التى تقول بأن معرفتنا أننا فى مسرح تجعل مشاعرنا بعيدة عن الأذى، ومن هنا تأتى المتعة[٥٤]، ومع ذلك تظل السيطرة هنا للعقل أو الإرادة، وقد ينهزم إحساسنا الجمالى تجاه العمل الفنى إذا ما تعرضنا لمشاهدة معاناة بلا حدود أو مكافأة غير مستحقة، وهذا من شأنه أن يطلق الأحاسيس على نحو يسبب الاستياء عندنا، وعلى هذا النحو يربط دينيس مفهومه للعدالة الشعرية بالمتعة الكارتيسية.

ويختلف إلى حد كبير مفهوم هوبس للعلاقة بين الأحاسيس والمتعة عن مفهوم ديكارت لها، فيعتقد هوبس أن بعض العواطف ممتعة، يسعى إليها الناس، وهناك أخرى مؤلمة يتحاشوها، والسؤال إذن هو : لماذا ينجذب الناس عند رؤيتهم لمأساة تعرض؟ ورغم أن هوبس لا يتحدث مباشرة عن العرض المسرحى، فإن هناك فقرة فى فصل يكرسه لدراسة العواطف المختلفة فى **Corpore politico** (١٦٥٠)، فى هذه

الفقرة يتحدث عن شيء مشابه، ويعتبر أن المتعة التى يشعر بها المتفرجون عند رؤيتهم لأقرانهم فى خطر بالبحر أو فى الحرب، بينما هم أنفسهم فى مأمن، هذه المتعة غير ضارة" طالما هناك جدة وتذكر لتلك اللحظة الآمنة التى نعيشها، هناك أيضا أسى وهو شعورحزين، لكن المتعة تغلب إلى حد بعيد، حتى أن المتفرجين يقنعون ويفضلون هذه الحالة التى هم فيها على الحالة البائسة التى فيها أقرانهم"(٥٥) والأمثلة التى يسوقها هوبس هى نفسها التى قدمها لوكريتيس، فيقول إنه " لمن الجميل أن نشاهد ونحن على الأرض كارثة عظيمة تحدث فى بحر عظيم تتلاطم أمواجه، والمتعة هنا ليست فى أن نرى شخصاً ما يحدث له مكروه، ولكن فى أننا أنفسنا بعيدون عن هذه الشرور"(٥٦) كان هذا هو مفهوم المتعة فى المأساة عند كل من أديسون وستيل، غير أننا يجب أن نلاحظ أن هذا المفهوم الآلى عند هوبس ليس فيه إشارة إلى التعليم أو التحسين الأخلاقى، وكان على أديسون وستيل اللذين أخذا بوجهة نظر هوبس إضافة هذا العنصر.

وفى نفس الفصل من كتاب هوبس تتأتى مقولته الشهيرة عن الضحك المبنية على نفس فكرة المتعة الناجمة عن الإحساس بالأمان النسبى، مع الفارق أن المتعة هنا فكرية وليست حسية، ويوافق أديسون على هذا قائلا فى ال The Spectator العدد ٤٧ (١٧١١) : " إن الرغبة فى الضحك ليست سوى السعادة المفاجئة الناجمة عن إدراك مفاجئ لبعض التميز فى أنفسنا بالمقارنة لعيوب الآخرين أو تلك التى كانت عندنا من قبل"(٥٧) ومرة ثانية لابد أن نلاحظ أن أديسون يضيف ملمحا أخلاقيا لمفهوم هوبس، يبرهن على ذلك ما يقوله أديسون فى ال The Spectator لعدد ٤٤٦ (١٧١٢) ويدين فيه المسرح الحديث لأنه يقدم فى الملهاة موضوعات " غير ملائمة للسخرية، " من بينها الخيانة الزوجية التى لابد وأن "تثير الاشمئزاز الشديد والرثاء وليس الضحك"(٥٨) ومع هذا لا تثار هذه الأحاسيس الطبيعية لأن الكتاب الجدد يحاولون كسب تعاطفنا – إن لم يكن إعجابنا – بتلك الشخصيات الشريرة أمثال الفاسق الأنيق والزوجة الخائنة الماهرة.

وبخصوص هذه النقطة كان دينيس أكثر اتفاقا مع هوبس بالفعل، فكان يعتقد أن "القوة الأساسية للملهاة تكمن فى قدرتها على إثارة الضحك، " وأن مصدر الضحك على تنوعه هو " السخرية الحية" (٥٩)، ومن الواضح أن أديسون لم يكن متسامحا مع ما قد يحدث من إساءة لاستخدام مثل هذا التأكيد السطحى الذى تحدى مشروعيته ستيل. وبينما اعتبر الكلاسيكيون الجدد أمثال دينيس ودى أوبيجناك تيرينس أقل شأنا من بلاوتس لأن مسرح الأول كان يفتقر إلى الضحك الذى هو روح الملهاة، امتدح ستيل تيرينيس لما كان قد اعتبر عيبا فلقد شعر أنه كان من الواجب تكريم الرومانين لأنهم قدموا عملا مثل **Heautontimorumenous** الذى احتوى" فى مجموعه على أكثر من موضع يثير الضحك، لقد كانوا شعبا ذا طبع حميد، يرضيهم مرح راق مهذب" (٦٠).

وأصبح هدف الملهاة عند ستيل هو "المرح الراقى المهذب" وليس السخرية والضحك، فهذا يساعد على تحقيق الهدف الأخلاقى المراد، واستجاب كولى كيبيير **Colley Cibber** وآخرون للمطلب العام النقدى والشعبى فى نهاية القرن السابع عشر الخاص بالدعوة إلى مسرح أخلاقى وذلك بوضع فاسق الملهاة غير الأخلاقى فى عهد إعادة الملكية داخل حبكة تنتهى بأسفه وانصلاح حاله، وتتبع مسرحية ستيل العاشق الكاذب **Lying Lover** (١٧٠٤) هذا النموذج فتصفها المقدمة بأنها "ملهاة يمكن أن تكون تسلية نظيفة فى مجتمع مسيحى. " ورغم أن البطل يدعى الحب ويسكر ويقتل " فإنه فى الفصل الأخير " يستيقظ من فساده " مع " ندم وأسف". ويعترف ستيل أن العواطف التى " أثارها هذا الحدث ربما تكون مخلة بقواعد الملهاة، إلا أننى متيقن أنها سليمة بالنسبة لقواعد الأخلاق" (٦١). وفى مثل هذه المسرحيات حلت نماذج لشخصيات سليمة مع تعاطف مع الشخصية المحورية التى يحدث لها انقلاب، محل السخرية التقليدية تجاه شخصات جونسون أو موليير التى لايحدث لها تغيير.

وفى عام ١٧٢٠ توصل ستيل إلى فكرة أخرى كان يأمل بها أن يقدم الفضيلة على نحو إيجابى وأن تكون الشخصية المحورية نموذجًا يحتذى طوال المسرحية. فيذكر فى The Theatre (العدد ١٩، ١٧٢٠) ، مسرحية فى دور الإعداد وشخصيتها الرئيسية " ليس فيها مايعيبها، وترفض المبارزة، ولكنها شخصية رجل ذي شهامة وشجاعة"، ويقول إن مثل هذا النموذج ذو شهامة وشجاعة"، ويقول إن مثل هذا النموذج ذو نفع عظيم بالنسبة لهؤلاء الشباب الذين تخدعهم حماقات المسرح : "هؤلاء الشباب سيرحبون أيما ترحيب بمثل هذه الشهامات عندما يصاحبها الجماليات التى يقدمها الكاتب وهو يصورهم، إذا أراد أن يصورهم على نحو محبب" (٦٢).

هذه المسرحية التى كانت فى دور الإعداد وأصبحت فيما بعد "العشاق الواعون" The Conscious Lovers ظل يذكرها ستيل وأصدقاؤه لمدة عامين تاليين كنموذج يعلو فوق كل المسرحيات الأخرى المنافسة، وفاتحة لاتجاه جديد فى الملهاة الإنجليزية. ولم يكن هذا الاتجاه الجديد يسر بالنسبة لأديسون ، وظل ذكر المسرحية يضايقه حتى إنه انبرى دفاعا عن وجهة النظر المخالفة حتى قبل افتتاحها، وفى عدد ٦٥ من The Theatre يذكر ستيل ملهاة جورج إثيريج دون سواها مهاجمًا إياها لفسادها وانحلالها وكيف أنها " على النقيض تماما من الأخلاق السوية والذوق العام والأمانة،" (٦٣). وفى "دفاع عن فوبلينج فلاتر" (١٧٢٢) ينكر دينيس مشروعية تجربة ستيل مشيرا إلى أن هوراس وأرسطو ورابين قالوا إن أساس الملهاة هو السخرية والضحك، و "ما الذى يشير السخرة والضحك سوى الطبيعة الفاسدة والانحلال؟ يجب على الملهاة أن لا تمدنا بنماذج سوية للمحاكاة، " لأن مثل هذه النماذج أشياء جادة، والضحك هو روح الملهاة، إن عملها الحقيقى هو عرض أشخاص أمامنا نستهجن وجهات نظرهم ونحتقر حماقاتهم ومن خلال مشاهدة مايحدث على المسرح نتعلم ما يجب أن نتجنب فعله على مسرح الحياة" (٦٤).

ولم تتناول مقدمة مسرحية "العشاق الواعون" التى كتبها ستيل هذه النقطة أكثر من هذا، لكن ستيل يؤكد فى بساطة على قناعته أن الملهاة لابد وأن تحقق هدفها من

خلال لمس شغاف قلوب مشاهديها وليس فقط بإثارة الضحك، وأيضا من خلال التعاطف وليس السخرية من الشخصيات التى تقدمها، " كل شىء له أساس فى السعادة والنجاح لابد وأن يسمح له بأن يكون هو الهدف من الملهاة"، ويقول " إن الابتهاج الراقى قد يبكى المتفرج تعاطفا إذا تطور هذا الابتهاج وراق للعقل والإحساس السليم" (٦٥).

واستمر هذا الجدل فى شكل مقالات متبادلة ولسنوات عديدة تالية، لكنها لم تقدم شيئًا جديدا ملموسا لموقفى دينيس وستيل المعلنين، ولعل مقالة دينيس نفسه التى سماها ملاحظات عن مسرحية تسمى "العشاق الواعون" – ملهاة Remarks on a Play, Call'd The conscious Lover, a comedy (١٧٢٣) هى المقالة الجديرة بالذكر هنا، وفيها يهاجم كلاً من المسرحية والمقدمة، وردا على عبارة ستيل "الابتهاج الراقى" التى كررها كثيرا ، يقول دينيس إن الابتهاج، مثله مثل العواطف الأخرى، قد يظهر فى أنواع عديدة من الشعر" لكن هذا النوع من الابتهاج المصحوب بالضحك هو وحده النوع الذى يميز الملهاة" (٦٦).

فى المأساة كما فى الملهاة، كانت ملاحظات ستيل النقدية تتفق وروح العصر لكنها كانت متصارعة مع التراث، فبالإضافة إلى هجومه على مفهوم العدالة الشعرية، قدم فى عام ١٧١٠ فكرة غير تقليدية (فى العدد ١٧٢ من التاتلر)، تقول إن كوارث الأمراء والعظماء لاتؤثر فينا إلا قليلاً لأنها بعيدة عن اهتماماتنا، و " بدلا من هذه الصفحات المبالغ فيها، كنت أظن أنه ربما يكون من الأجدى (أن ينجح شخص) ويقدم هذه المخاطر التى تحدث لأشخاص عاديين وغير مرتفعى المكانة" (٦٧) مثل هذه المسرحية التى فيها شخصيات من الحياة العادية، بأصواتهم العالية، والمحن التى تحدث لهم من جراء فضيلة ليس لها مايحميها أو رذيلة ساذجة فطرية – مسرحية فيها كل عناصر المسرحية العاطفية ، وكتب ستل عددا من القصص ونشرها فى التاتلر، كان من الممكن أن ينشئ بها نوعا أدبيًا جديدا لو قام فقط بأدوارها شخصيات فى قالب درامى، وأول محاولة ناجحة إلى حد ما فى هذا الاتجاه قام بها

أرون هيل Aaron Hill فى مسرحية الإسراف المدمر Fatal Extravagance (١٧٢١) ، وتعلن مقدمتها فى دقة موقف ستيل :

إن المماليك المنهارة، والأبطال المصفدين فى الأغلال

يزعجون العقل، لكنهم لا يؤلمون القلوب

فالأحزان البعيدة عن مخاوفنا نحن

نتعجب لها، لكن دموعنا عنها بعيدة (٦٨).

وغطى النجاح العظيم لمسرحية "تاجر لندن" The London Merchant التى كتبها جورج ليلو George lillo (١٦٩٣-١٧٣٩)، على كل محاولات المأساة الشعبية السابقة، وكان نجاحها هو البداية الحقيقية والنموذج لهذا النوع من الدراما ،ولم يكن تقليدها شيئًا منتشرا فى إنجلترا ، لكنها كانت حافزا قويا لكتاب آخرين فى القارة الأوروبية، تزعمهم دينيس ديدروت Denis Didrot وجوتهولد ليسينج Gotthold Lessing ، وطور جهد ليلو الموقف النقدى لكل من ستل وهيل على نحو جعله يبدو أكثر نضجا، فيزعم ليلو أن درايدن قد قال "إن المأساة الشعرية هى أفضل الأنواع الأدبية وأكثرها نفعًا"، ويخرج من هذه المقولة إلى النتيجة الطبيعية الغريبة إلى حد ما، أنه " كلما اتسعت الفائدة الأخلاقية لأى مأساة، كلما ازداد تفوقها على مثيلاتها من نفس النوع" (٦٩)، وذلك لأن الهدف الأول للمأساة أخلاقى " إثارة العواطف من أجل تصحيحها عند أصحاب الطبيعة الشريرة أو الذين يمتلكون كثيرًا زائدا عن الحد منها"، وعلى هذا لايجب أن نوقف المأساة على أناس من الطبقة العليا دون غيرها"، فالذى يحقق التأثير الأخلاقى " هو حكايات الحياة الخاصة التى تعالج مواقف يعرفها الجمهور" (٧٠).

أما الجيل التالى للكتاب الإنجليز المهمين فى المأساة فلقد تحول عن الاهتمامات الأخلاقية إلى أخرى نفسية ، متسائلين – ليس عن كيف تثير المأساة جمهورها – بل

عن لماذا تكون الأحداث المؤلمة والتى تسبب لنا كدرا فى الحياة، ممتعة فى المسرح ، وللإجابة على هذا التساؤل يرجع ديفيد هيوم David Hume (١٧١١-١٧٧٦) إلى ديكارت وإدموند بيرك Edmund Burke (١٧٢٩-١٧٩٧)، وهوبس مع اختلاف إضافات كل منهم للنظرية.

ويستشهد هيوم فى "عن المأساة" (١٧٥٧) بما قاله جين ديبو فى تأملات نقدية فى الشعر والرسم Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture (١٧١٩)، التى تبع فيها ديبو وجهة نظر ديكارت التى تقول إن أية إثارة عاطفية تحمل فى طياتها مصدرا للسعادة ، ويقول هيوم إنه إذا كان هذا كل همنا فإن الأحداث حتى غير السارة فى الحياة يمكن أن تسعدنا أيضا، ويضيف الشرط المهم الذى كان قد ألح إليه فونتيل، وهو أننا نحتاج عنصراً نسيطر به على الإثارة،ويتأتى هذا فى المسرح عندما ندرك أننا نشاهد عملا خياليا. ويتيح هذا الإدراك للمتفرج أن يحول هذه الأحاسيس التى أثارتها الأحداث المؤسفة إلى مشاعر استمتاع بنجاح العمل الفنى وهذه المشاعر متكافئة مع، إن لم تكن أقوى من المشاعر الأولى، ويدين هيوم انتصار الشر والأسباب التى يسوقها ليست أخلاقية كما هو الحال مع دينيس، بل هى أسباب جمالية، فمثل هذا العرض يثير أحاسيس قوية للغاية، ولا يمكن أن يوجد العمل الفنى بدونها ، وإذا أحكم بناء المأساة ، فإنه يمكنها أن تصل بالمتفرج إلى منطقة خاصة بها، منفصلة عن العالم الحقيقى، وهى بهذا لا تقلل وتضعف الأحاسيس المؤلمة التى أثيرت طالما أنها تصور الأحداث "وتمزجها مع إحساس جديد"(٧١) وهكذا يصل هيوم إلى وجهة نظر معارضة تماما مع الالتزام بمبدأ المشابهة الكاملة مع الواقع الذى قال بها ليلو. وهو بهذا يسبق كان والرومانسيين فى القول بأن الفن يقدم عالمه وتجربته الخاصة التى تختلف عن الحياة وتتشكل فيها أحاسيس الحياة اليومية على نحو مميز وجديد.

وعن نفس هذه المشكلة يتحدث إدموند بيرك Edmund Burk فى بحث فى أصول أفكارنا عن السامى والجميل Enquiry into the Origin of out ideas of the Sublime

and the Beautiful (١٧٥٦) ، فيقر بأن هناك بعض السعادة تنشأ من وعينا أن المأساة من صنع الخيال، لكنه ينكر أن يكون هذا جزءاً من استجابتنا العاطفية، فإذا كان الناس يستمتعون بمأساة من صنع الخيال، فكيف نفسر تجمهرهم لمشاهدة تنفيذ أحكام الإعدام العامة، ولماذا يفضلونها على أفضل المآسى؟ لماذا يستمتعون بمشاهدة البراكين والحرائق الهائلة؟ لابد أنهم يستمتعون بمشاهدة مشاهد الدمار هذه بشرط أن لا يكونوا هم أنفسهم مهددين ، ومع تشابه وجهة النظر هذه مع ما يقوله هوبس يختلف بيرك فى أنه لا يرجع مصدر السعادة إلى حصانة المتفرج لنفسه، بل فى اشتراطه وجود الحصانة بينما " نستمتع بمعاناة الآخرين، واقعا أم خيالا"[٧٢].

وفى كتابه "عناصر النقد" Elements of Critieism (١٧٦٢)، يؤيد هنرى هوم Henry Home (١٥٩٥-١٧٨٢) ما قال به كل من هيوم وبيرك فى تحليل الأدب من خلال علم النفس والأحاسيس، لكنه يدين الفرنسيين الذين يؤسسون تطبيقاتهم على نظريات هومر وأرسطو، وفى تفسيره للمأساة يصل هنرى هوم إلى نتيجة مهمة تميزه عن هيو وبيرك، فبينما اشترط الاثنان ابتعاد وعدم المشاركة العاطفية من جانب المتفرج، يؤكد هنرى هوم على وجودها فيقول : إن المأساة تثير هؤلاء الذين "لديهم أى قدر من الإحساس" يمكنهم من التعاطف، إنه إحساس يجعلنا "نتعاطف مع شخص ما فى محنة ، ومع هذا يختلف هذا الإحساس عن حب الذات"[٧٣]. ورغم أن هذا يسبب قدراً من التألم فإنه يرضينا ويجعلنا أشخاصا أفضل، وهكذا يعود هنرى هوم بما يقوله عن الأحاسيس إلى الوظيفة الأخلاقية للشعر.

ومنذ بداية القرن، وكما رأينا فى النزع الذى دار بين دينيس وستيل، ومرجعية قواعد الكلاسيكية الجديدة تتهددها الدعوات إلى استخدام العقل، ومع مرور السنين اتجهت الدعوة إلى علم النفس، وعلى هذا الأساس هاجم هنرى هوم تصلب قواعد الكلاسيكية الجديدة الفرنسية، وفعل نفس الشىء معاصره صمويل جونسون Samuel Johnson (١٧٠٩-١٧٨٤) ، أهم نقاد العصر، وفى العدد ١٥٦ من ذا رامبلر The Rambler (١٧٥١) نقرأ أدق العبارات التى تعبر عن اتجاه جونسون، ومعها عدد من

الملاحظات عن المسرح، يقول جونسون إننا لايجب أن نأخذ بكل ما ورثناه من القواعد،" فبعضها يمكن اعتباره أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه والبعض الآخر مفيد ومناسب، وهناك قواعد أخرى يفرضها العقل والضرورة، وأخرى يفرضها التراث الجامد، وأخرى يدعمها نظام الطبيعة وعمليات الفكر، وأخرى صنعتها الصدفة أو أجازها النموذج، وهى لذلك محل النزاع والتبديل"(٧٤). وعلى كل كاتب أن يميز بين قواعد الطبيعة وقواعد العادة، وأن يتمسك بالأولى تماما، ومن بين قواعد العامة يذكر جونسون وحدة الزمان، وبنية الفصول الخمسة، والالتزام بثلاث شخصيات فقط تتحدث على المسرح، ويقول إن العقل والطبيعة يؤكدان على وحدة الحدث ووجود بطل مميز وحيد، وعلى مزج العناصر المأساوية والملهاوية معا - رغم أن جونسون يبدى شعورا بعدم الارتياح ناحية الجزئية الأخيرة قائلا إن شكسبير ربما كان قد أنجز أعمالا أكثر تأثيراً لو أنه " لم يناقض نفسه ووضع المهرجين فى مآسيه"(٧٥).

على أن هذا التشكك بخصوص جدوى خلط العناصر المأساوية والملهاوية معا، نراه قد اختفى عام ١٧٦٥ عندما كتب جونسون مقدمة طبعته لأعمال شكسبير، التى يقول فيها" إن النوع الوحيد من الشعر الذى يطول إمتاعه للكثير من الناس، هو ذلك النوع الذى يصور الطبيعة العامة"، ولا يوجد من يضارع شكسبير فى هذا المجال(٧٦). فهو عندما يمزج العناصر الملهاوية والمأساوية معا إنما " يقدم الطبيعة الدنيوية الحقيقية التى يمتزج فيها الخير مع الشر، والمتعة مع الألم ، فى صور متعددة لايمكن حصرها"، وهذا الرأى يناقض بالتأكيد القواعد التقليدية ، فجونسون يأخذ بوجهة نظر هوراس الخاصة بهدف الشعر والتى تقول إن الشعر" يعلم وهو يمتع"، والمسرح المختلط هنا يعلم أكثر، لأنه يمثل حقيقة الصورة التى يعمل بهذا العالم"(٧٧). وأدت هذه المحاورة بجونسون إلى أن يتفق مع أديسون حول فكرة العدالة الشعرية، فى كتابه حياة الشعراء الإنجليز **Live of the English Poets** يقول إن " للشاعر الحرية الكاملة فى أن يبالغ فى تصوير الشر طالما أن الحياة تسمح بأن يرتع فيها الشر، وإذا كان الشعر محاكاة للحقيقة فلابد أن يصور العالم فى صورته الحقيقية"(٧٨).

ومع هذا، كانت هناك مواقف فى بداية حياة جونسون الأدبية عبر فيها عن تخوفه من أن الانسياق المبالغ فيه تجاه الاستجابة لرغبة المتفرج الطبيعية فى أن يرى الشر يعاقب والخير يكافأ، قد يضعف من تأثير المسرحية، ولم يستطع جونسون أن يذهب إلى الحد الذى ذهب إليه أديسون الذى قال إن معالجة تيت Tate لمسرحية الملك ليـر - التى يسمح فيها لكورديليا فى نهاية المسرحية أن تواصل العيش فى سعادة - هذه المعالجة ضيعت " نصف جمال" المسرحية الأصلية(٧٩)، ويعترف جونسون أن موت كورديليا فى نهاية المسرحية الأصلية قد أفزعه حتى أنه لم يتحمل إعادة قراءة النهاية مرة ثانية إلى أن قام بنشرها عام ١٧٧٠، فرغم " أن المسرحية التى ينجح فيها الشرير ، ويفشل فيها الطيب، هى بلا شك مسرحية جيدة لأنها تصوير عادل لما يحدث فى الحياة من أحداث شائعة"، فإن حب الناس المعتدلين للعدالة سيخلق عندهم بالتأكيد شعورا بالسعادة إذا ما " تحققت أهدف العدالة" وأخذ الطيبون المميزون فرصتهم" (٨٠).

ويقبل جونسون بشكل عام الاتجاه القائل بضرورة أخذ المآسى من مواقف فى حياة الطبقة الوسطى، على أساس أن هذه المواقف تمثل الحقيقة، لأن "الأحاسيس تتزايد عند هذه الطبقة على نحو أكبر مما يحدث فى طبقة الأباطرة والملوك التى تتناولها المآسى (٨١). أما بالنسبة للملهاة العاطفية، فإننا نجد أن جونسون - وكما تبين ذلك كتاباته - لم يظهر أى تأييد لها، وظل يؤمن بأن المرح ضرورة للكوميديا، ويمتدح مسرحية جولد سميث Goldsmith She Stoops to Comquer كعمل تتحقق فيه غاية الملهاة العظمى - وهى أن تجعل المتفرج يضحك (٨٢).

والحق أن الملهاة العاطفية اختفت فى السنوات التى تلت ١٧٥٠ مباشرة، وظل هذا الوضع لفترة، عاد فيه كتاب مثل صمويل فوت Samuel Foote ، وآرثر ميرفى Ar-thur Murphy وجورج كولمان George Coleman إلي الغاية التقليدية للملهاة وهى " كشف حماقات وسخافات الناس"، كما يقول فوت فى مقدمة الذوق Taste (١٧٥١) (٨٣). لكنْ جيل جديد للملهاة العاطفية تزعمه ريتشارد كيمبرلاند Richard Cumber-

land (١٧٣٢-١٨١١)، ظهر فى الستينيات من القرن الثامن عشر، ووجهة نظر كيمبرلاند للملهاة، كما يعبر عنها فى الذكريات Memoirs (١٨٠٦). أقرب إلى وجهة نظر ستل منها إلى تلك التى عند جونسون أو فوت. فينتقد كيمبرلاند كلاً من ويليام كونجريف وجورج فاركور لتقديمها الرذيلة على نحو مثير للناظرة، ولتغاضيهما عن كل شر ارتكب فى ظرف، ويقول كيمبرلاند إنه كان الواجب عليهما، بدلا من ذلك أن يصورا أفضل الشخصيات فى أزهى صورة، وألا يلبسا الرذيلة والفساد لباس الإثارة الكاذبة، وأن يسعيا إلى إظهار التناقض – فى حدود ما تسمح به قواعد الفن – بين الخير والشر، وهذا التناقض هو جوهر الفن" [٨٤] وهذا يفسر سر اهتمام كيمولاند ورجوعه فى مسرحياته إلى شخصيات كانت فى الماضى موضوعا للسخرية أمثال الأسكتلندى والأيرلندى والاستعمارى واليهودى.

وأفضل وثيقة عن النزاع الذى دار واستمر طوال القرن الثامن عشر حول ما إذا كانت الأولوية فى الملهاة للعاطفة أم للمرح، نجدها بالتأكيد فى مقال عن المسرح Essay on The Theatre (١٧٧٣) والذى كتبه أوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith (١٧٢٨-١٧٧٤) ، وشهرة هذه المقالة القصيرة لجولد سميث والتى دعهما ظهور مسرحيته تنحنى لتنتصر ومعها مسرحيات ريتشارد برينسيلى شيريدان وهى أطول مسرحيات الفترة عمرا، كل هذا غير وجهة نظرنا على نحو سلبى إلى حد كبير بخصوص ما كان يحدث بالفعل فى النظرية الدرامية وأعمال تلك الفترة، وكما يقول العنوان الفرعى للمقال " الضحك والملهاة العاطفية" هناك مقارنة بين الملهاة العاطفية والإنجاز الذى حققته المسرحيات التى جاءت بعدها، لأن هذا يوحى بأن الملهاة العاطفية كانت موجودة وبشكل طاغ قبل جولد سميث، وأن من قضى عليها هما جولد سميث وشيريدان، وحقيقة الأمر أن أيا من هذين الافتراضين الشائعين لم يكن صحيحا، فلقد استمرت الملهاة الضاحكة طوال القرن، وسيطرت تقريبا على مسرح جيل فوت وميرفى، فتعليقات جونسون المتناثرة لا تعطى الملهاة العاطفية أدنى اهتمام، ومسرحيات كل من جولد سميث وشيريدان نفسها لا تخلو من عناصر عاطفية رغم

الاهتمام بالضحك، وأخيرا، استمر نجاح الملهاة العاطفية للتواصل - حتى مع نجاح مسرحيات جولد سميث وشيريدان - إلى السنوات الأخيرة من القرن.

لذا لابد أن ننظر إلى المقالة على أنها ليست سوى تعبير عن رأى خاص مثله مثل الرأى الذى قدمه ستيل قبل مسرحيته "العشاق الواعون"، ليعد الجمهور لمسرحية جديدة مثيرة مؤذنة ببداية مرحلة جديدة ، علي أن جولد سميث يعود إلى وجهة النظر التقليدية التى تقول إن "الملهاة تثير الضحك من خلال عرض حماقات الطبقة الأدنى من البشر على نحو ساخر" (٨٥)، ثم يدين اتجاه العاطفية الذى كان قد امتدحه ستيل فى تيرينس من قبل، لأن العاطفة أقل إثارة وقدرة على التعليم من الضحك، فهى تجعلنا نتعاطف مع من فيهم هذه الحماقات والأخطاء، ويقول جولد سميث إن سبب شيوع الملهاة العاطفية الظاهر يعود إلى السهولة التى تكتب بها، ومن المؤكد أنها ستختفى إذا ما رغب الجمهور فى شىء أفضل.

ومن الملاحظ أن نقاد القرن الثامن عشر بداية بدينيس ونهاية بجولد سميث قد أخذوا - كل على طريقته - بمرجعية أرسطو، وفسروه على ضوء المدرسة الفرنسية، ولم يكن هذا بمستغرب لأن الترجمة الإنجليزية المعيارية لأرسطو (فى الفترة ١٧٠٥ - ١٧٧٥) لم تكن ترجمة مباشرة من الأصل ، لكنها من نسخة داسير الفرنسية، وفى عام ١٧٧٥ ظهرت ترجمة غير معروف من قام بها، إلا أن فيها نقلاً أميناً لبعض صفحات النص الأصلى، ولم تعرف إنجلترا نصا خاليا من كل أثر فرنسى تقريبا إلا عام ١٧٨٨ بظهور ترجمة هنرى جيمز باى Henry James Pye (١٧٤٥-١٨١٣)، وفى العام التالى حلت محلها - ترجمة توماس توينج Thomas Twing (١٧٣٥-١٨٠٤) ، فكانت أكثر دقة وظلت الترجمة المعيارية الإنجليزية لفترة طويلة، ورغم الأهمية الكبيرة لتعليقات كل من باى وتوينج، فإن توينج يتميز بأنه يرفض صيغة هوراس التى غيرت ولزمن طويل مقولات أرسطو عن الغرض من الشعر. ويقول إننا " فى كل ما قاله أرسطو، لانجده يؤيد "الفكرة التى فجرها النقد العقلى الآن - ألا وهى أن غرض الشعر هو التعليم والاستفادة" (٨٦).

ورغم إخلاص باى لأرسطو، فإنه يختلف معه فى مواقع عدة، وعلى الأخص بشأن المكانة الأقل التى أعطاها الفيلسوف الإغريقى للعرض المسرحى، ويعترف باى أن المسرح أقل من فن الرسم من حيث التأثير البصرى العام، لكنه يقول إن قوة التمثيل فى المسرح تجعله يتفوق على كل الفنون الأخرى، والذى يشد انتباهه على الأخص هم الممثلون فى الملهاة التى تتناول الحياة العادية، فيها ينصهر التمثيل مع الواقع، يقول : بعد مشاهدتى لمسرحيات جورج بارنويل، الفضول القاتل The Fatal Curiosity والمقامر The Gamester أنهض وبداخلى إحساس أننى كنت بالفعل أعيش أحداثًا حقيقية فى الحياة " (٨٧). وحتى المأساة التى تبدو بعيدة إلى حد ما عن الحياة اليومية، استفادت هى الأخرى من الإنجازات الحديثة فى مجالى التمثيل وبناء المشاهد، الأمر الذى جعل العرض يبدو أكثر صدقا من أية عروض شاهدها الإغريق، ويذهب باى إلى القول بأن أرسطو ربما كان قد غير رأيه حول أهمية العرض إذا ما أتيح له مشاهدة جاريك فى الملك لير أو سيدونس فى إيزابيللا.

إنه لشىء مثير حقا أن نجد مثل هذا التضخيم لدور الممثل فى تعليق على أرسطو، مما يدل على أن فن التمثيل قد وصل إلى هذه الدرجة المتطورة التى تجعل النقاد تهلل له، ويقول باى إن تميز ديفيد جاريك David Garrick ومن عاصره من الممثلين ساهم فى هذا التطور، ولم تكن صدفة أن أول الكتابات الخاصة بنظرية وممارسة التمثيل ظهرت أثناء حياة جاريك الفنية، ولقد خط جاريك نفسه أول الدراسات فى هذا الاتجاه، أسماها بحثًا موجزًا فى فن التمثيل A short Treatise on Acting يعرف فيه التمثيل أنه "تسلية على المسرح يشترك فيها الصوت والحركة الجسدية والتعبير البصرى، لمحاكاة أو تجسيد الأحاسيس والمشاعر الناشئة عن الطبائع المختلفة، والفضائل، والشرور التى تحدث للطبيعة الإنسانية"(٨٨). ويجب على الممثل أن يلاحظ الطبيعة الإنسانية، التى هى المادة الخام له، عن كثب، وألا يكتفى أبدا بالتقليد البسيط لها، لأن كل شخصية تعبر عن المشاعر بشكل مختلف، وعلى الممثل أن "يهضم" ملاحظاته فى عقله ويغذيها من حرارة مفهومه، ويترجمها حسبما يرى ليصل بها إلى التعبير الكامل الخاص به.

وشغلت طريقة الممثل فى التعبير عن المشاعر اهتمام مقالتين تاليتين لآرون هيل وصمويل فوت : مقال عن فن التمثيل Essay oon on the Art of Acting (١٧٤٦) (وبحث فى المشاعر Tratise ofn the Passions (١٧٤٧)، يحاول هيل فى مقالته أن يجعل من فن التمثيل مسألة آلية مبرمجة، ويقول إنه من الممكن اختصار كل الأحاسيس الدرامية إلى عشرة : الفرح والحزن والخوف والغضب والشفقة والاحتقار والكراهية والغيرة والتعجب والحب، فيعرف كل منها شارحا مع أمثلة من المسرح، محللا من خلال حركات جسدية، وهو مع هذا يحذر الممثلين على الأخص من تقليد المشاعر على نحو آلى، بل يجب أولا ودائما أن يخلق الخيال وبقوة هذا الشعور فى العقل كما لو كان يحدث فى الطبيعة. وهذا بدوره يطبع شكل هذا الشعور على عضلات الوجه فى البداية، ثم بعد هذا على عضلات الجسم، ومن ثم على الصوت والإيماءات، ويخرج تصور هيل لعملية التمثيل من رغبته فى أن يتأكد الممثل دائمًا أنه يعبر عن الشعور المراد التعبير عنه على نحو سليم وعميق.

أما هدف مقالة فوت والذى يعلنه فى البداية، فيبدو مشابها لما قاله هيل، يقول فوت إن الهدف هو "دراسة نشأة وتطور العواطف وأيضا تأثيراتها على أعضاء أجسامنا"، لكن يبدو أن فوت كان يقصد الجمهور بمقالته وليس الممثلين، فيضرب أمثلة يستطيع بها القراء الحكم على صدق ودقة ما يحاكى على المسرح،"[٨٩] أيضا يحاول أن يتحاشى الجمود فى طريقة هيل، فبعد أن يذكر بعض الملاحظات العامة عن العواطف، يقول ثانية ما كان جاريك قد قاله عن كيف أن التأثيرات تختلف عند الناس، وغالبا ما تكون مختلطة ومعقدة.

وفى عام ١٧٥٠ ظهرت دراسة تحت عنوان الممثل The Actor وهى دراسة أكثر شمولا عن فن التمثيل فيها نماذج إنجليزية قدمها جون هيل وكتبها بيير ريموند سينت دى البابن Pierre Remond de Saimate-Albine تؤكد هذه الدراسة على العاطفة عند الممثل، وبالتحديد على ضرورة أن يكون لدى الممثل قدرة طبيعية على أن يعطى الشخصية التى يلعبها ما يناسبها من عواطف، لكن منظرى المسرح انتقدوا تركيز

الدراسة فقط على استخدام العواطف، مهملة الجانب العقلى والفنى عند الممثل، وجاء أهم انتقاد من ديدرو Diderot فى "إشكالية ممثل الملهاة" Paradoxe sur le comedien التى يناقشها فى فصل متأخر، وفى إنجلترا كان هناك رفض قوى لهذا التأكيد على الجانب العاطفى فقط عند الممثل، وكان هناك أيضا محاولة للوصول إلى نظرية أكثر اتزانا، فتحدث جيمز بوزويل James Boswell (١٧٤٠-١٧٩٥) فى مقالته عن مهنة الممثل On the Profession of a Player (١٧٧٠) عن "العاطفة المزدوجة" عند الممثل " كقدرة غامضة" تمكنه من أن يقوم بالشخصية التى يلعبها، ويقول بوزويل إن المشاعر والعواطف التى يصورها الممثل لابد وأن " تسيطر تماما على عقله الباطنى، بينما تبقى شخصيته الحقيقية بعيدة كلية" (٩٠).

حواشي الفصل التاسع

(1) William D'Avenant, *Gondibert: An Heroic Poem* (London: 1651), 22-23).

(2) Thomas Hobbes, *An Answer to Davenant's Preface* (London, 165, 1651), 84.

(3) Richard Flecknoe, *Love's Kingdom* (London, 1664), 67v.

(4) John Dryden, *Works*, 19 vol. (Berkeleye, 1956-79), 8 : 99.

(5) Rober Howard, " To the Reader," in *Dramatic Works*, (London, 1722), A 4v.

(6) Dryden, Works, 17 : 15.

(7) Ibid., 17 : 7.

(8) Ibid., 51.

(9) Ibid., 74.

(10) Ibid., 9 : 18.

(11) Ibid., 171.

(12) Ibid., 5.

(13) Thomas Shadwell, *Complete Works*, 5 vols. (London, 1927), 1 : 83 - 84.

(14) Ibid., 184.

(15) Ibid., 100.

(16) Dryden, *Works*, 2 : 244.

(17) Johnm Milton, *Works*, 18 vols. (New York, 1931-38), 1 : 331.

(18) Dryden, *Works*, 11 : 10.

(19) Ibid., 12.

(20) Ibid., 201.

(21) Thomas Rymer, *Critical Works* (New Haven, 1956) 203.

(22) Ibid., 75.

(23) Ibid., 22.

(24) Ibid., 42.

(25) Samuel Butler, *The Genuine Remains in Verse and Prose* (London, 1759), 165.

(26) Dryden, *Dramatic Works*, 6 vols. (New York, 1968), 3 : 418.

(27) Ibid., 4 : 87.

(28) Ibid.,5 : 14.

(29) Ibid., 16.

(30) Ibid.,122.

(31) *Dryden, Essays*, 2 vols. (Oxford, 1900), 2 : 102.

(32) Ibid., 147.

(33) J . E Spingarn, ed. *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 vols. (bloomington, 1957), 3 : 16.

(34) William Temple, *Essays* (Oxford, 1909) , 43.

(35) Spingarn, *Critical Essays*, 3 : 248.

(36) Ibid., 3 : 229.

(37) Ibid., 2 : 228.

(38) Jeremy Collier, *A Short View of the Immortality and Profanenees of the English Stage* (Lond, 1698), 1.

(39) See Rose Anthony, *The Jeremy Collier Stage Controvverysy 1698-1726* (Milwaukee, 1937), for a complete listing.

(40) Dr[illegible] *Essays*, 2 : 272.

(41) John Dennis, *Critical Works*, 2 vols. (baltimore, 19939-45), 2 : 147.

(42) Ibid., 1 : 335.

(43) Ibid., 385.

(44) George Farquhar, *Works*, 2 vols. (New York, 1967), 2 : 335.

(45) Ibid., 336.

(46) Ibid., 343.

(47) Richard Steele, No. 99 (Nov. 26, 1709), *The Tatler*, ed. G.A. Aitken, 4 vols. (New york, 1970), 2 : 334.

(48) Joseph Addison, No. 40, *The Spectator*, ed. Donald F. Bond, 5 vols. (Oxford, 1925), 1 : 171.

(49) Ibid., 169.

(50) Steele, *Tatler*, 2 : 233.

(51) Dennis, *Critical Works*, 2 : 19.

(52) Ibid., 18.

(53) René Descrates, *Philosopical Works*, trans. E.S. Haldane and G.Ross, 2 vols. (Cambridge, 1911), 1 : 373.

(54) Dennis, *Crirical Works*, 1 : 246.

(55) Thomas Hobbes, *The Elements of Law*, ed. F. Tönnies (Cambridge, 1928), 35.

(56) Hobbes, *De rerun natura*, trans. H.A.J. Munro (London, 1914), 41.

(57) Addison, *Spectator*, 1 : 32.

(58) Ibid., 4 : 68.

(59) Dennis "On the *Vis Comica*, " (1717), in Crittical Works, 2 : 160

(60) Steele, *Spectar*, 4 : 280.

(61) Steele , *Plays* (Oxford, 1971), 1971), 115.

(62) Steele, No.. 19, *The Theatre*, (Oxford, 1962).

(63) Addison, *Spectator*, 1 : 280.

(64) Dennis, *Crirical Woks,* 2 : 215.

(65) Steele, *Plays,* 298.

(66) Dennis, *Crirical Works,* 2 : 260.

(67) Steele, *Tatler,* 3 : 206.

(68) Aaron Hill, *Works,* 4 vols. (London, 1753 - 54), 1: 291.

(69) George Lillo, *The London Merchant,* Lincoin, 1965), 3.

(70) Ibid., 4.

(71) David Hume, *Four Dissertations* (London, 1757),193, 199.

(72) Edmund Burke, *Philosophical Enquiry* (London, 1856), 78.

(73) Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism,* 2 vols (London, 18762), 1 : 448.

(74) Samuel Jonson, Works, 14 vols. (New Haven, 1958 -78), 5 : 67.

(75) Ibid.,69.

(76) Ibid., 7 : 61-62.

(77) Ibid., 66 - 67.

(78) Jonson, *Lives of the English* Poets, 2 vols (London, 1905) 2 : 135.

(79) Addison, No. 40, *Spectator,* 1 : 170.

(80) Jonson, Works, 7 : 704.

(81) Jonson, *Letters,* 2 vols. (New York, 1892), 1 : 62.

(82) James Boswell, *Life of Joson,* 6 vols (Oxford, 1934-50). 2 : 233.

(83) Samuel Foote, *Works,* 2 vols. (London, 1799), 1 : iii.

(84) Richard Cumberkand, *Memoirs* (London, 1806), 141.

(85) Oliver Goldsmith, *Collecied Works,* 5 vols. (Oxford, 1966), 3 : 210.

(86) Thomas Twining, Aristcille's *Treatise on Poetry* (London : 1789), 561.

(87) Hernry James Pye, A *Commentary Illustrating the Poetics of Aristotle* (London, 1792), 116-17.

(88) David Garrick, *An Essay on Acting* (London, 1744), 2.

(89) Foote, *A Treatise on the Passions* (London, 1747), 3,8.

(90) Boswell, "On the Profession of a Player, "*London Magazine*, Sept. 1770, 469-70.

الفصل العاشر

فرنسا فى القرن الثامن عشر

لم تكن حالة المسرح الفرنسى فى بداية القرن الثامن عشر سوى صورة مكررة ضعيفة لحاله فى القرن السابع عشر بنفس اهتماماتها واتجاهاتها، وتبين الملاحظات المتواترة فى النظرية المسرحية فى العشر سنوات الأولى من القرن، وخاصة التى كتبها كتاب مسرح ممارسون، أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا راغبين فى الاستقلال بتفكيرهم عن الأفكار التى قال بها منظرون سابقون أمثال موليير وراسين، فينظرون للملهاة - مع تبجيلهم لموليير - على أنها بطبيعتها أقل من المأساة. على أننا نجد كاتبا مثل ألين - رينيه لوساج Alan -Rene le sage (١٦٦٧ - ١٧٤٨) يختتم مسرحيته الأعرج الشرير Le Diable Boiteux (١٧٠٧) بنزاع فكاهى بين كتاب المأساة وكتاب الملهاة، ذاكرا أن كل نوع يتطلب مهارة مختلفة ،لكنها لاتقل عن الأخرى.[١] وفى تعليقه على مسرحيته تور كاريت Turcaret (١٧٠٩)، يستعيد لوساج شخصيات الشيطان ودون كلوفاس من الأعرج الشرير،ليعلقا على المسرحية قبل وبعد عرضها، فيشكو الشيطان أن الشخصيات لا يمكن التعاطف معها،رغم تحقق الغرض من الملهاة وهو "جعل المتفرجين يكرهون الرذيلة "،ثم يشكو فارس إسبانى أن حبكة المسرحية ضعيفة، فيرد كلوفاس أن الفرنسيين على عكس الإسبان "يهتمون بدراسة الشخصية قبل الحدث المعقد"[٢].

أما أهم مؤلف للمأساة فى بداية القرن، بروسبر جويلوت Prosoer Joylot (١٦٧٤-١٧٦٢)، فقد التزم تماماً بقواعد الكلاسيكية الجديدة سواء فى مسرحياته

أو المقدمات التى كتبها لها، ففى مقدمة مسرحية أترى وثيست Atree et Thyeste (١٧٠٧) يفتخر بتلك العناية الفائقة التى أولاها لتشذيب تفاصيل عنيفة فى المسرحية الأصل، وذلك حتى لايغضب مشاعر جمهوره، أو ينتهك آداب اللياقة وفى مقدمة مسرحية إليكترا Electre (١٧٠٨) يعترف أنه قد صنع حبكة أكثر تعقيدا من تلك التى فى المسرحية الأصلية، لكنه يبرر ذلك قائلا إن هذا جعل المسرحية أكثر إثارة لجمهور العصر الحديث وحتى فى مقدمة أعماله الكاملة (١٧٥٠)، يقدم اعتذاره عن انتهاكاته المتكررة للقواعد فى أعماله حتى وإن كانت قد أسعدت الجمهور فيقول "إنه خطأ عظيم أن ننظر إلى الخطأ الذى أنتج أشياء جميلة على أنه ليس بخطأ"[٣].

وأول دراسة مهمة فى النظرية المسرحية فى القرن الجديد قدمها الفيلسوف فرانسوا دى فينيلو Francois deFenelon (١٦٥١-١٧١٥) فى كتابه رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية عن البلاغة والشعر والتاريخ Lettre ecrit a Lacademie Francais sur Leloquence La poesie Lhistoire etc (١٧١٤) التى كتبها كورقة عمل للأكاديمية الفرنسية استجابة لطلب من رئيسها، فى هذه الدراسة جزء كامل عن المأساة وآخر عن الملهاة عبارة عن ملخصات ممتازة لرأى النقد الكلاسيكى فى تلك الفترة، تصبغها نبرة أخلاقية. فعلى المأساة أن تقدم "أحداثا عظيمة "وأن تثير "عواطف قوية "لكن على نحو لايفسد المتفرج ولهذا لايجب أن تصور المأساة مشاعر غير سوية حتى وإن كان القصد علاجها، ولا يجب أن تصور الحب الدنس - وهو موضوع أدانه القدماء ولم يدينه - للأسف - راسين. ولابد أن تناسب لغة المأساة كلاً من الشخصية والموقف، ومن الممكن أن تكون بسيطة غير مزخرفة إذا كانت هناك فائدة لذلك، وفى الملهاة التى تعالج موضوعات خاصة، تأخذ اللغة نبرة أقل بشكل عام ترتفع أحيانا فى مواقف معينة، وفى هذا الصدد يمتدح فينيلون ويقول إنه تفوق على تيرينس فى هذا المجال، رغم أن الكاتب الفرنسى يؤخذ عليه أحيانا استخدام لغة سوقية، وشخصيات مبالغ فيها، وسخرية من الفضيلة، وهذه مسائل يرجعها فينلون إلى التأثير السلبى للملهاة الإيطالية الأقدم [٤].

وفى تأملات نقدية فى فن الشعر والرسم Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture (١٧١٩) التى كتبها جين دوبو Jean Dubos (١٦٧٠-١٧٤٢)، نجد مناقشات واسعة للموضوعات المسرحية فينظر دوبو إلى وظيفة الفن – وهو فى هذا يتبع المنطق الديكارتى – على أنها مثيرة للعواطف، وأن المأساة أرقى من الملهاة ، لأن المأساة تثير عواطف الناس على نحو أعمق وتشتمل على المشاعر الرفيعة مثل الشفقة والخوف، بينما تعالج الملهاة التسلية والاحتقار، وهى أشياء أقل درجة وإذا أراد المتفرج أن يعيش هذه الأحاسيس فعليه أن يتماثل إلى حد ما مع البطل، الذى – لهذا السبب – لايجب أن يكون شريرا بل شخصًا جديراً بالاحترام يعاقب بقسوة على أخطائه هناك أيضا ضرورة لوجود مسافة يبتعد فيها المتفرج عن هذه العواطف التى قد تسبب الألم، من أجل هذا يجب أن تدور أحداث المأساة فى أزمنة وأمكنة بعيدة ، وأن تتعامل مع شخصيات تختلف عنا إلى حد ما، كل هذا يسمح للمتفرج أن يعايش هذه المشاعر المأساوية بشكل آمن، وأيضًا يساعد فى تحقيق عاطفة أساسية وهى القبول والإعجاب بالمأساة، يقول دوبو إننا "لا يمكننا الإعجاب بشخص ما إذا لم نره من مسافة"[٥]. وكالعادة يستشهد بما قاله لوكريتيس كى يؤكد على هذه المسافة النفسية، ويزيد دوبو ضاربا المثل بمشاهد المجالدة التى كان يستمتع بها الرومانيون فى سباقاتهم.

ويضيف دوبو أننا إذا نظرنا إلى هذه المسافة من زاوية تعليمية نجدها تجعل المأساة أقل تاثيراً من الملهاة، فمع أن الملهاة تتطلب أيضا بعض المسافة فإن المتفرجين قد يشعرون بالإهانة ويبتعدون عن الرغبة فى الإصلاح إذا ما كانت السخرية من العيوب الاجتماعية جارحة عنيفة، ومع هذا تقول القاعدة إن الملهاة يمكن أن تكون مؤثرة عندما تكون قريبة من المواقف التى تسعى إلى إصلاحها بينما يجعل الابتعاد عن الشخصيات والأحداث الذى نقول به فى المآسى، دروس الملهاة الغامضة وغير الكاملة [٦].

ولايمكن إهمال إسهام دوبو كرائد فى الدراسات المستفيضة عن فن التمثيل فيكرس ثمانية فصول لمناقشة فن الإلقاء والحركة والإيماء ويستشهد بصفحات طويلة من الكتاب الكلاسيكين معيدا بناء نموذج المسرح الكلاسيكى ،فيه الممثلون مدربون تماما على استخدام أصواتهم وحركاتهم فى عرض تتناغم الموسيقى فيها مع معانيه ، ويقول دوبو بفكرة - يسبق بها حقيقة ما قال به فاجنر فيما بعد - وهى فكرة خاصة باعتماد الممثل على الموسيقى فى المسرح الحديث، وكيف أنها تمكن الممثل صاحب الإمكانات المتواضعة أن يؤدى بشكل مقبول وكيف تجعل العمل الفنى كلا متحد الأجزاء: "يجب أن يؤدى إلقاء المسرحية الذى يقوم به ممثل واحد من البداية إلى النهاية على نحو أفضل ، من خلال قيام كل ممثل بإلقاء كلماته على النحو الذى يتخيله"[٧]، ويدرك دوبو أن هذا سوف يشكل عبئا على الممثل المتميز لكنه يرى أن اتزان واتساق العمل ككل يجب أن يأتى أولا، ويضيف أنه لا يجب المساوامة بخصوص صدق العاطفة طالما أن المؤلف يترك بعض الحرية للمؤدين فى تفسير المواقف والإيماءات والانعطافات كما يحدث فى الأوبرا، وكوانتيليان نفسه يحكى لنا كيف أن الممثلين الرومانيين كانوا يتركون المسرح وهم يبكون بعد المشاهد المؤثرة ، على الرغم من ضوابط المؤلف الرومانى التى وضعها على إلقائهم.

على أن قواعد المأساة لم تلق اهتمامًا كبيراً من دوبو، وجدت اهتمامًا كبيراً من أنطوان هودار دى لاموت **Antoine Houdar de la Motte** (١٦٧٢-١٧٣١)، الذى كتب أعمالا يحاكى فيها راسين، مصحوبة بمقدمات جريئة يعلن فيه تحديه للقواعد، ومع كل مأساة كتبها- مثل **Les Machabees** (١٧٢١) ،روميلوس **Romulus** (١٧٢٢)، وإنى دى كاسترو **Ines de Castro** (١٧٢٣)، وأوديب **Oedipe** (١٧٢٦)، نشر حديثًا عن المأساة **Discours sur la tragedie**، فى كل هذه الأحاديث يقدم الفكرة القائلة بأن إثارة العاطفة تسعد الجمهور الذى هو هدف المسرح، ويندد بأى محاولة "لتنوير العقول بخصوص الرذيلة أو الفضيلة من خلال تصويرها بصورتها الحقيقية "فيجب أن تقدم فقط من خلال "إثارة العواطف بمزجها معا"[٨]. فالقواعد وجدت لإسعاد الجمهور ولا

يجب أن نرفعها فى وجه عمل يحقق هذا الهدف دونها، ولايجب أن تكون وحدة الزمان أو المكان عائقا أمام هذا الهدف، لأن تطبيقها فى تزمت ،لايفيد فى الإيحاء بالمشابهة مع الواقع بل قد يعمل ضدها :"ليس من الطبيعى أن تحدث أجزاء حدث ما فى مكان واحد، ومن المؤكد أن طول الزمن المناسب والمعقول بالنسبة لطبيعة الأشياء، يساهم فى التحضير لأحداث قد يجد المتفرج صعوبة فى تصديقها"(٩).

بالنسبة لوحدة الحدث، يبدى لاموت تسامحا أكثر، لكنه يوسع مجالها حتى تصبح وحدة جديدة، يسميها وحدة الاهتمام، وهى نقطة جوهرية – رغم عدم وضوحها – تحسب له كإضافة إلى النظرية المسرحية الفرنسية، فبينما تجعل وحدة الحدث اهتمامنا منصبا على مشكلة أو قضية بعينها، فإنها لا تضمن لنا أن نتذكر دائما الشخصيات الرئيسية فى المسرحية طالما ينتقل اهتمامنا من جانب آخر فى المشكلة أما وحدة الاهتمام فإنها تجعل الشخصيات الرئيسية محط تعاطفنا على الأقل، والمثال على ذلك ما يحدث فى مسرحية لوسيد، فعلى الرغم من ضعف وحدة الحدث فيها، فإننا نتعاطف مع كل من رودريجو وتشيمنى على نحو متساو وهما يعانيان.على هذا النحو استطاع لاموت تبرير الخروج عن المفهوم التقليدى لوحدة الحدث تحت مسمى وحدة الاهتمام.

أثارت مقدمات لاموت فولتير Voltaire (١٦٩٤-١٧٧٨) مما جعله يدخل فى واحد من أطول نزاعاته طوال حياته وبدأ فى مقدمة أول مسرحياته – أوديب - ملاحظا أنه طالما أن قواعد كل الفنون تستخلص من الطبيعة والمنطق، فمن غير المجدى أن يتحدث كاتب ما عن القواعد فى مقدمة مسرحيته ، أو أن يفعل رسام أو موسيقى شيئا مشابها كى يبرهن على أن ما يقدمه يسعد الناس، ومع هذا تستوجب محاولات لاموت الاستغناء تماما عن القواعد "الجيدة والضرورية" الرد عليها، فوحدة الاهتمام التى يقول بها لاموت، هى نفسها وحدة الحدث إذا ما كانت مؤثرة، وهذه الوحدة تتطلب وجود القواعد الأخرى لأن التغيرات فى مكان الحدث أو الفترات الممتدة للزمن تؤديان بالضرورة إلى أحداث أخرى عديدة ، أما نموذج الأوبرا الذى كان لاموت قد ذكره

كنوع أدبى ناجح رغم عدم مراعاته لهذه القواعد،فيراه فولتير "فرجة غريبة رائعة ترضى الأذن والعين ، لكنها لاترضى العقل" [١٠].

وفى نفس مقدمة أوديب يرد فولتير على ملاحظات لاموت عن اللغة التى أغضبته ، وكان لاموت قد نادى باستخدام النثر فى المأساة على أساس أن هذا يحقق مشابهة أكثر مع الواقع ، وأيضا حرية أكثر بالنسبة للكاتب (رغم أنه قد أشار إلى تحفظ العامة والنقص فى تدريب الممثلين على الإلقاء كأسباب لعدم محاولته كتابة الشعر)[١١]. يرد فولتير بأن تجربة كل شعوب الأرض برهنت على أن النثر لم يكن له قط قوة الشعر ورغم أن بعض الكتاب الإيطاليين والإنجليز رفضوا السجع فى بعض المآسى، فإن ذلك كان بسبب أنهم اعتادوا على أنماط معينة من أصوات حروف ونبرات مقاطع، لا تمتلكها اللغة الفرنسية رغم نصاعتها وروعتها.

وعبر لاموت عن رفضه لآراء فولتير فى حاشية لتأملات عن المآسى Suite des RefIxions sur la Tragedie (١٧٣٠)، قائلا إنه رغم أن الحدث الواحد قد يحدث فى أكثر من مكان ويأخذ أكثر من يوم نظريا، فإن هذا لم يحدث فى مسرحياته هو نفسه، أيضا دافع لاموت عن التزامه بالوحدات واعتبرها نقطة قوة فى مسرحه، واعترف بضرورة وحدة الحدث لكنه ظل على اعتقاده بأنه يمكن فصلها عن وحدة الاهتمام، بعد هذا دافع عن النثر وكيف أنه "إمكانية لهؤلاء الذين لديهم موهبة كتابة المأساة وليس لديهم موهبة كتابة الشعر "، واقترح إهمال الفكرة كلها إذا لم تثبت التجارب نجاح النثر فى المأساة.[١٢].

وبعد تغلبه على لاموت اتخذ فولتير موقفا أكثر تشددا تجاه المسرح الفرنسى التقليدى، ففى مسرحيته بروتس Burtus (١٧٣١) ومقدمتها التى أعطاها عنوان حديث عن المأساة، يندد صراحة ببعض افتراضات المسرح الفرنسى وكان تأثير العامين اللذين قضاهما فولتير فى إنجلترا (١٧٢٦-١٧٢٨) واضحا فى بداية المقدمة التى يمتدح فيها الحرية التى ينعم بها الشعر فى إنجلترا ويشكو كيف أن الشاعر الفرنسى "عبد للقافية" التى تضطره أحيانا إلى أن يكتب أربعة سطور ليعبر عن شىء يمكن

التعبير عنه فى سطر واحد: "الشاعر الإنجليزى يقول ما يريد أن يقوله أما الشاعر الفرنسى فيقول ما يمكن أن يقوله، "ومع هذا ظل فولتير مؤمنا بأن السجع ضرورى فى فرنسا، وكرر ما قاله من قبل بخصوص احتياج اللغة المرنة لذلك ومن المثير للدهشة أنه يستشهد بمقولات لاموت لإثبات أن الأذن الفرنسية معتادة عليه.

يحاول فولتير أيضا الموازنة بين مناطق القوة والضعف فى كل من المسرحين الفرنسى والإنجليزى فيختار من كل المسرحيات الإنجليزية كاتو Cato لأديسون لأنها مكتوبة بشكل جيد من البداية حتى النهاية "أما المسرحيات الأخرى فينقصها "نقاء النوع والسلوك السوى والخصائص الفنية والأسلوبية وروعة المسرح الفرنسى"(١٣). لكن رقة المسرح الفرنسى تلك قد تؤدى إلى الذبول وغياب الحدث على النقيض من هذا تمتلئ المسرحيات الإنجليزية، التى قد تكون أحيانا عنيفة بالحيوية والمشاهد الجديرة بالإعجاب، وهذا يبرهن على أن الفنانين العباقرة يمكنهم أن يطيحوا ببعض القواعد التقليدية، لكن على نحو يفيد العمل الفنى ،ومن هذه القواعد ضرورة أن لايتحدث على المسرح أكثر من شخصيتين أو ثلاثة، أو القاعدة الأخرى التى لاتسمح بالأحداث العنيفة على المسرح، كل هذا يمدحه فولتير لكنه يشترط الالتزام بالقواعد التى لاغنى عنها مثل الوحدات الثلاث.

ويدافع فولتير فى النهاية عن وجود عنصر الحب فى مسرحية بروتس،وكان الكلاسيكيون الجدد المتشددون قد عبروا عن استيائهم لوجوده فى المسرحية فيقول أن "المسرح سواء كان مأساة أم ملهاة ليس إلا صورة حية للمشاعر الإنسانية لهذا يمكن أن يوجد الحب فى المأساة طالما كان أساسيا بالنسبة للحدث الرئيسى ، وطالما أنه عاطفة جادة حقيقية تتواءم مع متطلبات المأساة كنوع أدبى، تؤدى إلى المعاناة والجرائم لتبيان خطورتها، أو تؤدى إلى الفضيلة لإثبات أن الغلبة فى النهاية لها "(١٤).

ومع وجود أصداء لمسرحية عطيل يمكن تمييزها بوضوح فى مسرحية زاير Zair لفولتير، تظل المسرحية متفقة مع روح المسرح الفرنسى، ونفس الشىء يمكن قوله عن

المسرحيتين الأخرتين Epitres Dedicatoirs (١٧٣٣-١٧٣٦) ، رغم ما بهما من مديح حار للإنجليز ومكتوبتين عن تاجر إنجليزى فى تحد صارخ للسائد ويعترف فولتير بالفضل الوحيد المهم الذى يدين به للمسرح الإنجليزى ويعتبره "خطوة جريئة"وهو تقديم شخصيات تاريخية على المسرح - "ملوك وأسر عريقة ذات حسب ونسب"(١٥). وهى خطوة تحققت تماما فى مسرحيته Adelaide du Guesclin (١٧٣٤)، وفيما عدا هذا يمكن معرفة موقف فولتير من تلك المقارنة التى يقيمها بين العلم الإنجليزى وخاصة عمل نيوتن والمسرح الفرنسى عندما يقول مخاطبا الإنجليز: "لابد أن تأخذوا بقواعدنا فى المسرح الفرنسى، كما أخذنا بفلسفتكم فلنا تجارب على القلب الإنسانى ثبت صدقها كما ثبت صدق تجاربكم فى علوم الطبيعة"(١٦).

وتعطينا مقالتان فى "مقالات فلسفية" Lettres Philosophiques (١٧٣٤)، إحداهما عن المأساة والأخرى عن الملهاة فكرة كاملة عن تطور هذه الأفكار ففى الأول يثنى فولتير على أديسون لكتابته أول مأساة إنجليزية "معقولة" رغم أنه يجدها "باردة" وبلا حياة "، لأن الإنجليز تعلموا احترام القواعد الفرنسية لكنهم لم يتعلموا كيف يجعلون مسرحياتهم مفعمة بالحياة لهذا السبب يرى فولتير أن مسرحيات شكسبير "المتوحشة"مازالت أفضل من مسرحيات الكتاب الإنجليز الجدد(١٧). فشكسبير يمثل مجد ولعنة المسرح الإنجليزى فى آن واحد، إنه "عبقرية فيها القوة والخصوبة والطبيعة والسمو، دون أية إشارة إلى وجود أدنى درجات الذوق العام أو أية معرفة بالقواعد" لقد أبدع أعمالا بلغت قوتها إلى الحد الذى جعل الكتاب يحترمون ويقلدون أخطاءه. وفيما بعد وجدنا كتاب مسرح إنجليزاً يستخدمون مواداً متنافرة تتسم بالبشاعة مثل شنق ديدمونة ومشهد حفارى القبور الساخر أو مداعبات الطبقة الراقية فى جوليوس قيصر (١٨). لكن هؤلاء الكتاب لم يقدموا شيئا سوى صفحات متفردة متميزة مع إهمال بشع للمواءمة والنظام والمشابهة مع الواقع.

على أن رأى فولتير فى الملهاة الإنجليزية وخاصة التى كتبها كونجريف رأى أكثر إيجابية ، لأنها تتبع القواعد عن كثب، وتمتلئ بالشخصيات المرسومة جيداً، وأيضا

السخرية، وهى مسرحيات طبيعية على نحو محمود رغم أنه يلاحظ أن بعض الكتاب الإنجليز - ليس من بينهم كونجريف - يسمحون بأن ينزلق الحديث الطبيعى من الصراحة إلى الفحش، وهذا أمر يؤسف له، لأن وظيفة الملهاة وأيضا المأساة عند فولتير أخلاقية تربوية.

وكان من الطبيعى أن تكون الدروس الأخلاقية هى مبادئ التنوير والحضارة، والملكية المطبوعة على الرحمة،والدين السمح وأدت رغبة الإنسان الطبيعية فى الخير إلى رغبة فى العدالة الشعرية كما يسميها الإنجليز، والتى يصفها فولتير -بغير هذا الاسم - فى رسالة عن المأساة Dissertation sur la tragedie التى قدم بها مسرحيته سميراميس Semirmis (١٧٤٨)، فيقول كل إنسان لديه إحساس مستقر بالعدل ،لهذا من الطبيعى أن يتوقع أن السماء ستنتقم للبرىء وأن يرى فى كل زمان ومكان خالقا فوق الجميع يعاقب كل من أجرم ولم تطله عدالة الأرض"[١٩]. ومن الواضح أن فولتير يتبع خطى كل من داسير ورابين عند تحدثه عن الغرض الأخلاقى للمسرح ، فيقول "إن المأساة الحقيقية مدرسة للفضيلة. والفرق الوحيد بين المسرح الخالص وكتب الأخلاق هو أن التربية فى المسرح تحدث من خلال حديث يشد الانتباه، ومزين بزخارف العمل الفنى الجميل الموجود أصلا لتربية الآدميين ، وبمباركة من السماء"[٢٠].

وإذا نظرنا إلى نظرية فولتير المسرحية،نجدها محافظة إلى حد كبير رغم ادعاءاته المتكررة أنها جديدة وفيها قدر من الاهتمام بعنصر الرؤية فى العرض (خاصة المثير منها)، ولكن ليس إلى الحد الذى تتهدد فيه وحدة المكان وقدر أكبر آخر من حرية التعبير، ولكن ليس إلى الحد الذى يحطم فيه شكل الشعر الفرنسى وقدر أكبر ثالث من الحرية فى اختيار الموضوعات، تسمح باختلاط شخصيات التاريخ الفرنسى والإغريقى والرومانى فى موضوعات ممكنة وهناك أيضا تأكيد على عنصر الشعور وخاصة العاطفى منها، الذى حد من تجديداته.

وتحول فولتير فى اتجاه مناصرة الأفكار الجديدة آنذاك،التى أدت إلى ظهور مسرح الطبقة المتوسطة من خلال الملهاة المبكية Comedie Larmoyant، إلا أن هناك

من سبقه فى هذا الاتجاه منذ فترة بعيدة، سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية وجاء أول تبرير نظرى للملهاة المبكية من نيرقول ديستوتش (١٦٨٠-١٧٥٤)، فى مقدمة مسرحيته الفخور Le G lorieux (١٧٣٢)، فرغم طرافة الملهاة يقول ديستوتش إنها يمكن أن تكون معيبة وخطيرة "مالم تسع إلى تصحيح السلوكيات وتفضح الأحمق وتدين الرذيلة على نحو تكسب فيه تقدير ورضا العامة"[٢١]. لذا فالملهاة لها نفس الالتزام الأخلاقى الذى يتطلبه فولتير وآخرون من المأساة وبدأ النوعان الأدبيان فى الالتقاء - ليس من حيث اللغة أو الموضوع - ولكن من حيث النبرة النفسية، وأزعج هذا ديستوتش فانبرى فى مقدمة الحب القديم Lamour use (١٧٤٢) يدين إدخال "دموع ميلبومين" فى مجال الضحك[٢٢]. لكن اتجاه العصر ناحية العاطفة والأخلاق وجد هذه الدموع الفاضلة منسجمة حيث هى، ولم يتردد كتاب آخرون فى جعلها فرصة لعرض الأعمال التى تدعو للفضيلة.

وأول هؤلاء الكتاب هو بيير نيفيل لا تشوسى Pierre Nivelle de la chaussee (١٦٩١-١٧٥٤)، الذى احتوت أولى مسرحياته "الثقيل المعوج" La Fause Antipathie على عناصر عاطفية متطورة لكن فى حذر، ويبين مدخل المسرحية عبقرية الملهاة (تاليا) حائرة أمام رغبات العامة المتنافرة لكنها تعود إلى مكانها فى مسرحية لاتشوسى الجديدة على الرغم من مخاوفها التى تبديها، لأنها كانت تفضل "قصة مصنوعة على نحو أفضل، فيها فكاهة أكثر، وحبكة أوضح"[٢٣]. ويواصل المؤلف انتقاده لنفسه فى نقد الثقيل المعوج Critique de fausee antipatie التى كتبها عام ١٧٣٤، كما فعل من قبل موليير ردا على منتقديه لكنه على عكس ما فعل موليير، يسلم طواعية بالاتهامات فتنتقد الشخصيات التى قامت بالخيال ولحظة تنوير العمل، وتصر كل من تاليا وميلبومين على أن المسرحية تنتمى إليها فقط دون الأخرى، وتضطر مومس فى النهاية بالفصل فى القضية والحكم بإعطائها اسماً جديداً وهو ملهاة مأساوية صغيرة comique epi-trag.

واستطاع لاتشوسى تحمل هذا الانتقاد، واستمر بعض النقاد المحافظين فى إدانة حبكاته المهلهلة واستبداله الضحك بالعاطفة، وعندما ظهرت مسرحيته الجديدة "تجنى على أحدث طراز" Prejuge a la mode (١٧٣٥)، أصابت نجاحا أكبر وتأكدت بها شهرته فدخل الأكاديمية العام التالى وفى خطبة استقباله التى ألقاها رئيس أساقفة سينس Archbishop of Sens رحبت الأكاديمية فى حرارة باتجاه لاتشوسى الجديد فى المسرح قائلة: "استمر سيدى فى مد شبابنا لا أقول بعروض ولكن بدروس أخلاقية تسعدهم ولكنها فى الوقت ذاته تعيدهم إلى أحضان الفضيلة والعدل ومشاعر الكرامة والصواب التى نحتتها الطبيعة فى قلوب كل البشر "[٢٤].

ويبدو أن نجاح لاتشوسى قد ألهم فولتير وجعله يجرب هذا الأسلوب الجديد فى الملهاة وفى مقدمة مسرحيته الطفل العجيب Lenfant Prodigue (١٧٣٦) ، عبر عن تسامح مع التجريب فى الملهاة أكثر من الذى كان قد أظهره مع المأساة فيقول إن : "بعض أجزاء هذه المسرحية تغلب فيها الفكاهة وأخرى جادة تماما وأخرى تجمع بين هذا وذاك، وهناك أيضا أجزاء فيها من الحزن الذى يدفع بالمتفرج إلى حد البكاء ويجب أن لا نستبعد أيا من هؤلاء، وإذا سألنى أحد أيهما أفضل، سأجيب وأقول إن أفضلها هو مايقدم على أحسن وجه"[٢٥]، يجب أن لانحكم على الملهاة بالفشل لأنها فشلت فى الإضحاك، بل لأنها فشلت فى إثارة اهتمام الجمهور ولايجب أن ندين أى مسرحية لمجرد أنها نوع جديد، بل لأنها لم تستطع أن تقدم مفاهيم هذا النوع جيداً . وهذا المنطق بالقطع سيروق للرومانسيين.

أيضا يمكننا أن نميز ملمحًا للنظرية الرومانسية فى مقدمة مسرحية ناناين Na-nine (١٧٤٩) التى ينادى فيها فولتير بمزج عناصر الملهاة بأخرى عاطفية فى مسرحية واحدة، طالما أن هذا يحدث فى واقع الحياة الفعلية لكنه هنا يشعر أن العناصر الملهاوية التقليدية سيكون لها الغلبة فيصمم على أن الملهاة "يجب أن تثير المشاعر إذا ما تبع ذلك إضحاك الأسوياء من الناس، لكنها تصبح شريرة تماما ونوعا غير مقبول إذا ما أبكتهم فقط"[٢٦]، وفى مقدمة مسرحية الأسكتلندى LEcossaise

(١٧٦٠) يقترب فولتير من نظرية ستيل التى تنادى بوجود "عاطفة راقية للملهاة" فيقول فولتير إن "الأسوياء من الناس سوف تبتسم أرواحهم ، ولن يقهقهوا فى هذه المسرحية "، ويبدو فولتير أكثر اهتمامًا بتجنب "الشخصيات التى تتعمد أن تكون محط العطف"وليس العواطف ذاتها، ورغم هذا تأتى القضايا العاطفية بعد القضايا الأخلاقية بالنسبة لفولتير: "إن امتلاك المسرحية ودعوتها للأخلاق الرفيعة هو الأمر الأكثر أهمية"مع عدم ضياع "ما يمكن أن يسعد الأسوياء من الناس فى هذا العالم"[٢٧].

وفى عام ١٧٥١ ظهرت موسوعة ديديرو، وفيها خلاصة الفكر العظيم فى العصر وكان رئيس تحريرها ومهندسها هودينيس ديديرو Denis Diderot (١٧١٣-١٧٨٤)، الذى أسهم أيضا كمؤلف أساسى فى هذا العمل العظيم، ورغم اهتمام ديديرو بالمسرح، فإنه سمح بمقالات عن الدراما مكتوبة أصلا عن جين فرانسسوا Jean François (١٧٢٣-١٧٩٩) الذى تبناه فولتير، وجعلته أفكاره المتحررة ونجاحات مسرحياته الطاغية دينيس Denys Tyron (١٧٤٨) وأريسطو مين Aristomine (١٧٤٩) الاختيار المناسب فى الأكاديمية الفرنسية فى تلك الفترة التى ظهرت فيها الموسوعة.

واحتوى المجلد الثالث للموسوعة الذى ظهر عام ١٧٥٣ على ملاحظات مارمونتيل Marmontel عن الملهاة التى يؤكد فيها مثل فولتير، على الأخلاق فى الدراما، فيقول إن وظيفة الملهاة هى أن تشجعنا على أن نضحك على أخطاء آخرين مثلنا، وهكذا نتعلم كيف نتجنب هذه الأخطاء: "لقد ثبت أنه من الأسهل والأوقع أن نستخدم المكر لتصحيح أخطاء البشر تمامًا كما نستخدم شفا الجوهرة لتشذيب الجوهرة ذاتها "[٢٨]. ويمكن أن يحدد الهدف من الملهاة ثلاثة أنواع منها، فإذا كانت تقدم الرذيلة على نحو مكروه فهى ملهاة الشخصية وإذا كانت تقدم البشر كأنهم دمى تتحكم فيهم الأحداث، فإنها ملهاة الموقف أما إذا سعت إلى تقديم الفضيلة على نحو محبب فهى إذن ملهاة العاطفة، ويعتبر مارمونتيل النوع الأول أفضلها مع إدراكه أن الأنواع الثلاثة أنواع لها قيمة، ولايجب احتقار أى منها طالما أن تيرينيس قد استخدم الأنواع الثلاثة.

وكتب المادة التالية المكتوبة عن ممثل الملهاة آبى ماليت Abbe Mallet الذى كان قد كتب عن الممثل فى المجلد الأول، وفى المادتين تحدث مقارنة بين التقدير الذى يلاقيه الممثلون فى إنجلترا، والاحتقار الذى يلاقيه زملاؤهم فى فرنسا دون أن يذكر - كما حدث مع فولتير - أن الحال فى إنجلترا أرقى، وكان ديديرو هو الذى انتهى إلى هذه النتيجة فى ملاحظاته عن ممثل الملهاة التى ألحقها بهذا الباب، حيث يقول إنه طالما أن "هدف المسرح هو أن يحث على الفضيلة ويدفع إلى كراهية الرذيلة، ويكشف الحماقة "فإن الممثلين يلعبون دورا مهما فى خدمة المجتمع ولهذا يستحقون أعظم تقدير وتشجيع.

وفى المجلد التالى يأتى باب "الديكور" الذى كتبه مارمونتيل، وفيه يدين الممارسة المعاصرة فى كل من المشاهد والملابس والإهمال فيهما لمبدأ المشابهة مع الواقع، وينصح بالملاءمة بين الملابس الشخصية فى الموقف بدلاً من الاعتماد التقليدى على الملابس الراقية والشعر المستعار فى المأساة، وفى هذا الصدد يردد مارمونتيل ما كان فولتير قد قاله من قبل لكنه ينتهى إلى نتيجة لم يقبلها فولتير وهى أننا لايجب أن نكترث بوحدة المكان، ويدين مارمونتيل خشبة المسرح المحايدة التى كانت وحدة المكان قد شجعت على ظهورها فى المسرح الفرنسى، ويعتبرها عائقا فنيا فيقول إن "غياب الديكور يجعل من تغيير المشاهد أمرا مستحيلا ويقيد المؤلفين بوحدة المكان الصارمة وهى وحدة مزعجة للغاية تحرمهم العديد من الموضوعات الجميلة"[٢٩].

وفى المجلد السابع من الموسوعة (١٧٥٧) جاءت مقالة عن مدينة جينيف كتبها دى أليمبيرت dAlembert (١٧١٧-١٧٨٣)، وهى واحدة من المواد التى أثير حولها كثير من الجدل فى موسوعة كانت هى أيضا مثاراً للجدل والخلاف إلى حد كبير، فبالإضافة إلى عدد من الملاحظات عن معتقدات المدينة والتى لم تتفق بأى شكل مع تلك التى يقول بها رعاة المدينة، يأتى جزء (ربما كان فولتير الذى أوحى به) يقول إن جينيف قد أخطأت فى تحريمها المسرح لحماية شبابها، فإذا كان الممثلون سيئى

الخلق، فهذا خطأ المجتمع الذى عزلهم فى البداية، فلتسمح جينيف للممثلين والمسرحيات بالوجود، وتنظمهم فى حكمة وتدبر، وبهذا يمكنها أن تقيم مدرسة للفضيلة فى كل أوروبا.

أثارت هذه الأفكار جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau (١٧١٢-١٧٧٨) الذى كان يقيم فى جينيف آنذاك وأزعجه هذا التأثير المتزايد لفولتير والأفكار الفرنسية الدنيوية فى مجتمع مثل مجتمع جينيف الذى - فى رأى روسو - لم يفسد بعد. فانبرى يدحض هذا الاقتراح فى أول عمل منشور له وهو رسالة إلى السيد دى أليمبيرت lettre a m.DAlember (١٧٥٨)، يصور فيه روسو نفسه فى دور أفلاطون فى مسرحية حديثة، يدافع فيها عن جمهور قدرى لم يفسد، بل إن روسو يستعير مباشرة من الكتاب الثانى فى القوانين Laws ومن الكتاب العاشر من الجمهورية لأفلاطون ما يراه معضدا لموقفه.

والرسالة نفسها مقالة طويلة تغطى جزءاً كبيراً من اهتمامات روسو، حتى أن البعض يسميها موسوعة روسو، إلا أن موضوع المسرح وخاصة تأثيره على الجمهور هو الذى يربط أجزاء العمل كله، يقول روسو إننا لا نستطيع أن نحكم على الأعمال الفنية بالخير أو الشر فى حد ذاتها، لأن الإنسان تحكمه ويعدل من سلوكه الدين والدولة والقوانين ومجموعة من الثوابت والمناخ، حتى أننا لانستطيع أن نسأل ما الخير بالنسبة للناس بشكل عام، لكننا يمكن أن نسأل ما الخير بالنسبة لدولة بعينها فى زمن بعينه[٣٠]. أما بالنسبة لجينيف فيرى روسو أنه لاخير فى المسرح بل ويمكن أن يكون فيه أذى لجنيف ولايعترف روسو أن هدف المسرح الأساسى هو التربية، بل هو التسلية لهذا يسعى دائما إلى ترضية ونفاق الرأى العام، إن المسرح يؤكد على الشخصية الوطنية ويعزز النوازع الطبيعية، ويعطى طاقة جديدة للمشاعر، وهو فى أحسن الأحوال يؤكد على الفضيلة عند الطيبين أصلا لكنه يفعل نفس الشىء عند أصحاب الرذيلة، وينكر روسو تماماً فكرة التطهير، مصمماً على أن إثارة العواطف لايمكن بأى شكل من الأشكال أن تساعدنا فى التخلص منها: "الطريقة

الوحيدة للتخلص منها هو استخدام العقل، وكما قلت من قبل، ليس هناك تأثير للعقل فى المسرح"[٣١]. وإذا أردنا أن نتعلم حقيقة حب الفضيلة وكراهية الرذيلة فإن العقل والطبيعة أفضل معلمين، وليس هناك مجال للمسرح فى هذا الصدد.

ورغم أن المسرح قد يخاطب مواطن الخير فى الإنسان من خلال تصوير صورة أو "ظل" للخير، لكن المسرح يظل صورة طالما أن قواعده تقول بالابتعاد بهذه الصورة عن واقع الحياة الفعلية،وحتى موليير، الذى يثنى عليه روسو ويعتبره أفضل كاتب ملهاة "يسخر من الخير والبراءة حتى يشد انتباهنا من خلال شخصيات تستخدم خدعًا وأكاذيب"[٣٢]. (وشخصية ألسيست **Alceste** فى مسرحية عدو الإنسان **Le Misanthrope** هى النموذج الرئيسى للشخصية الطيبة التى يسخر منها موليير ويتعاطف معها روسو على نحو عميق)، ويلاحظ روسو هنا أن كلاً من المأساة والملهاة قد انحطا كنوعين أدبيين بعد موليير ،والسبب الرئيسى هو تطور موضوعات الحب التى يعتبر روسو – وهو فى هذا يردد ما قال به باسكال – أن تأثيراتها كانت مدمرة على الأخلاق، وإذا كان تصوير الحب مؤثرًا فإن المسرحية تفتننا وتبعدنا عن المشاعر الأكثر سموا مثل الفضيلة والواجب، أما إذا كان التصوير سيئا فستكون المسرحية سيئة ، أكثر من هذا، يجعلنا التأكيد على الحب ننحاز للشباب ضد المتقدمين فى السن، ويجعل النساء تنحاز للعاطفة والرجال للفضيلة وكل هذا انحراف بالنظام الطبيعى.

وعندما يتحول روسو من نقد المسرحيات إلى خشبة المسرح والممثلين، يتجه – وبطريقته الخاصة – إلى تكوين العديد من المحاورات التقليدية التى يأخذ بها الأخلاقيون المسيحيون منذ رعاة الكنيسة الأوائل، فعندما يمارس الممثل دوره فى فن الكذب والتغير من شخصية إلى أخرى، فإنه بالتأكيد يفسد، ونفس الشىء يحدث مع النساء على نحو أكبر إذا ما تعرضت طبائعهن للتبديل، ويسأل روسو إذا لم يكن هناك فساد، فلماذا إذا يقول دى أليمبيرت بوجود قواعد؟ إن جينيف لديها بالفعل القانون الذى يقيها من هذا الفساد، ألا وهو إدانة الرأى العام للممثلين، وأى قانون آخر يكون

أضعف، إن الحياة الاجتماعية فى جينيف والتى تتمثل فى مجموعة مباهج بسيطة وبريئة بين الأصدقاء والأسر، سوف تتفسخ إذا ما تعرضت لعروض التسلية الجذابة.

وإذا أردنا إدخال المسرح فى جينيف، فلابد أن يكون مسرحا يناسب جمعًا صغيراً مرتبطًا بالطبيعة والفضيلة الطبيعية، يتكون من عروض راقصة فى الهواء الطلق، وألعاب، واحتفالات يشترك فيها الجميع. فى هذه الاقتراحات الأخيرة وجد زعماء الثورة الفرنسية ضالتهم فى احتفالاتهم العظيمة، وبعد قرن من الزمان استعاد رولان وآخرون نموذج روسو فى مسرح شعبى يشترك فيه كل أفراد المجتمع، فى مقابل المسرح التقليدى، وازدهر مرة ثالثة فى روسيا ونظريات المسرح الشعبى فى منتصف القرن العشرين.

وكان لهجوم روسو تأثير سلبى على نظريات ديديرو، وتزايد نفوذ أعداء الفكر الحر فى الموسوعة، واستفادوا من مقالة روسو التى ظهرت عن جينيف، فى إثارة أسئلة عن الرقابة، ورغم أن روسو كان من المساهمين مع ديديرو، فإن مقالته كانت ضربة عنيفة، انسحب بعدها دى أليمبيرت من النزاع عام ١٧٥٩، وتوقفت بعدها مباشرة الموسوعة بمرسوم ملكى.

وبدأ ديديروت فى تلك الفترة المتوترة الاهتمام بنشاط جديد وهو كتابة المسرحيات، فكتب عملين أصيلين على نحو مثير، تصحبهما مقالاتان، وهما الابن الطبيعى Le fils naturel (١٧٥٧) وأب العائلة Le pere de famile (١٧٥٨)، وأثارت هاتان المسرحيتان دعوة إلى إصلاحات فى المسرح أكثر ثورية من تلك التى كان فولتير قد قال بها، وظن ديديرو أن إصلاحاته واضحة ومطبقة عمليا، لهذا يجب الاعتراف والقبول بها، لكن النزاع الذى كان قد جرى حول الموسوعة ومقالة روسو، جعل ظنه حلما مستحيلا، وعلى الرغم من التأثير الهائل لأفكاره، ظل المسرح فى زمنه على حاله.

ويمكننا أن نجد بذور نظريات ديديرو المسرحية فى إحدى رواياته الأولى وهى Le bigoux indiscrits (١٧٤٨)، والتى أعطى فيها الفصلين ٣٤، ٣٥ لملاحظاته عن المسرح، فيقول إن الابتهاج يفضل على اتباع القواعد، ويكمن مصدر الابتهاج فى تصوير الواقع، ورغم أن الإنسان لا يغيب عن إدراكه أنه فى مسرح فإن المحاكاة التى تقترب من الطبيعة على نحو وثيق تبهجنا تماما، ومع هذا يقلل المسرح الحديث من هذه المتعة ". بمبالغات الممثلين، وثيابهم الغريبة، والمغالاة فى الإيماءات، وأحاديثهم المقفاة ذات الإيقاع الغريب، و أشياء كثيرة أخرى متنافرة"[٣٤].

ويكرر ديديرو اهتمامه بواقعية أكبر فى "المسامرات" Entretiens (١٧٥٧) ، - وبالتحديد فى ثلاثة حوارات بين دورفال ومو١-، التى واكبت "الابن الطبيعى"، فى هذين العملين يهاجم ديديرو كل عناصر الخشبة المسرحية الفرنسية متهما إياها بأنها إخلال بمبدأ المشابهة مع الواقع، حتى الخشبة ذاتها صغيرة للغاية، ويوجد عليها المتفرجون فيضيقون منها (صمم فولتير على إزالتهم من على الخشبة واستجابوا له فى النهاية)، والمناظر المسرحية تقليدية وتستخدم هى نفسها من مسرحية لأخرى، ويصمم ديديرو على أنه "يجب علينا أن ندخل على المسرح صالون كليرفيل (وهو المنظر الذى استخدم فى الابن الطبيعى)[٣٥]، ويؤيد الوحدات الثلاث لكن إلى الحد الذى تساهم فيه مع المشابهة مع الواقع، ويسمح بتغير المشاهد وانقطاعات فى وحدة الزمن إذا كانت تحدث بين الفصول، وهذه مسألة أخذت بها الواقعية الفرنسية فى التزام، وبدلا من الحوار التقليدى المقفى المبالغ فيه، ينادى ديديرو (ضاربا المثل بمسرحيته) بعبارات متقطعة غير منتظمة على غرار ما يحدث فى لغة الحياة العادية، وبدلا من التمثيل الخطابى يقترح تطوير والأخذ بالتمثيل الصامت أو الإيمائى، وفى المواقف المتوترة، يجب على الكاتب أن يعطى حرية للممثل - مثل تلك التى يعطيها المؤلف الموسيقى للموسيقيين النوابغ - كى يضيف من موهبته إلى العمل الأصلى، ويجب على الكاتب أن يدرك أنه عندما تأخذ عاطفة ما بتلابيب إنسان فإنه " يبدأ التفكير فى العديد من الأفكار، لكنه لا يصل لشىء، " وبدلا من العبارات المنتقاة، تخرج كلمات من فمه

تصحبها "مجموعة من الأصوات الضعيفة والمرتبكة، وزفرات حارة، ونبرات متوترة يعرفها الممثل أكثر من الكاتب[٣٦].

ويشير ديديرو إلى أن الحركة فى المسرح التقليدى، مثلها مثل الإلقاء، بعيدة كلية عن الواقع، فالممثلون يبقون فى شبه دوائر متساوية الأبعاد، لا يجرؤن أبدا على أن "ينظروا إلى بعضهم البعض مباشرة، أو أن يعطوا ظهورهم للجمهور، أو أن يقتربوا من بعضهم البعض فى مجموعة أو ككل." وبدلا من ذلك، يقترح حركة طبيعية انسيابية وتشكيلات تلقائية مثل التكوينات فى فن الرسم، والمسرح بهذا الشكل يصبح كاللوحة "تنتظم فيها الشخصيات على نحو طبيعى واقعى حتى أنها تشبه الكانفا تسر الناظر، إذا تم هذا بشكل صادق"[٣٧]. وهكذا يضع ديديرو فى هذه المقالة المهمة الأسس البصرية والسمعية فى الممارسات التشكيلية المعيارية فى المسرح الحديث.

ويؤكد أيضًا على تفضيل الهدف التربوى الأخلاقى على جانب الإمتاع فى المسرح وهو بهذا يتفق مع وجهات نظر هذا العصر التنويرى، فيقول إن الإمتاع لا يأتى من المشابهة مع الواقع بقدر ما ينبع من قوة تأثير التلقين: " ألا تستطيع أن تدرك التأثير الواقع عليك عندما تشاهد منظرًا حقيقيًا، وملابس حقيقية، وحوارًا يتفق والموقف، وأخطارًا تجعلك أنت شخصيا ترتعد خوفا على والديك، وأصدقائك ، ونفسك؟ "إن الكوارث العائلية فى الحياة العامة تؤثر فينا أكثر مما يؤثر فينا موت طغاة أو التضحية بأطفال للآلهة"[٣٨].

وبالطبع لم تكن الفكرة التى تقول إن المسرح يقدم نموذجًا أفضل للفضيلة على أساس المشابهة مع الواقع بفكرة جديدة بالنسبة للنقد الفرنسى، فلقد رأينا كيف كان اهتمام لاميسناردير وآخرين بهذه الفكرة عظيما، واستخدم النقاد الفرنسيون والإيطاليون هذا الخط التقليدى للمحاورة لتبرير أنواع من الشخصيات والمواقف النمطية المتوقعة، وكان انتقال ديديرو من الرأى العام إلى تصوير الواقع كأساس للمشابهة مع الواقع هو التغير الأساسى فى المحاورة، ويعود هذا التغير – على الأقل جزئيًا – إلى تأثير الكتاب الإنجليز، وعلى الأخص ديديرو.

ويشير ديديرو فى تجاربه إلى نموذجين : مسرحية ليلو " تاجر لندن"، ومسرحية أخرى لتيرينيس (ولا يعترف بالملهاة العاطفية التى قدمها لاتشوسي الذى جاء قبله)، ويقول إن التربية والمشابهة مع الواقع تتحققان من خلال نوع جديد بين الملهاة والمأساة، نوع يصور المشاعر والأحوال فى الحياة العائلية اليومية، يتطلب هذا النوع الجديد أيضا موضوعات جديدة، وتبنى مسرحياته ليس على خصائص الفرد ولكن على الأدوار الاجتماعية والعائلية – وهى اهتمامات الطبقة المتوسطة، فرجل الأعمال والسياسى والمواطن والموظف العام والزوج والأخ ورب الأسرة – كل هؤلاء يمثلون صلب العمل المسرحى(٣٩).

ونفذ ديديرو اقتراحه الأخير بالفعل فى مسرحيته التالية رب العائلة Le pere de famile (١٧٥٨)، والتى نشرت مع مقدمة تحت عنوان "حديث عن المسرح الشعرى"، فى هذا العمل خليط من الأنواع: فيه الملهاة التقليدية المرحة وهدفها السخرية من الرذيلة، وفيها الملهاة الجادة comedie seerieuse وموضوعها الفضيلة وواجبات رب الأسرة، ثم النوع الجاد genre serieux وموضوعه كوارث الإنسان العادى، ويأتى فى النهاية "المأساة التقليدية" وموضوعها الكوارث العامة ومحن العظماء(٤٠).

وتشكل الفصول المتعاقبة نوعا من الدليل العملى للكتابة المسرحية، وهو أول محاولة كبيرة فى هذا الصدد منذ دى أوبيجناك، اشتمل هذا الدليل على : كيف نرسم مخططا ونرتب الأحداث، وكيف نتعامل مع التقديمة الدرامية، وتطور الشخصيات وبنية الفصول والمشاهد، ويحث ديديرو من يرى فى نفسه موهبة الكتابة المسرحية أن يولى اهتماماً خاصاً بنوع من التمثيل أهمل كثيراً من قبل، ألا وهو التمثيل الصامت فبدونه " لن يستطيع الممثل أن يبدأ أو يتعامل أو ينهى المشهد على نحو صادق"(٤١) ويجب أن تكون الملابس والمناظر بسيطة وطبيعية، منفذة بدقة، وتتلاءم مع متطلبات المسرحية.

وفى محاولة منه لدحض ما قال به روسو، يخصص ديديرو جزءاً مهمًا فى هذا الدليل "للأخلاق"، يعبر فيه ثانية عن قناعته بالمنفعة الأخلاقية للمسرح ، ويصمم على

أن جميع أحوال البشر والتربة العامة يمكن انتقادها على النحو نفسه الذى انتقد فيه روسو الممثلين والمسرح، وبدلا من التركيز على أخطاء الماضى علينا أن ننظر إلى إمكانات المستقبل، و"أى شعب يريد التخلص من مشاعره السلبية، وأن يزيل الرذيلة، وكشف الحماقات، لابد وأن تكون عنده حاجة للمسرح وكل الحكومات تجد فيه أداة مؤثرة "للإعداد نحو تغيير فى القانون أو للتخلص من عادة"[٤٢] ورغم قبول ديديرو بفرضية روسو أن الإنسان بطبعه خير، فإنه يستخدم ذات الفرضية للقول بأن المسرح من خلال تصويره لأعمال الخير، يمكنه أن يعيد الشرير إلى جادة الطريق: " إن صالة المسرح هى المكان الوحيد التى تختلط فيه دموع الإنسان الفاضل والشرير، فهنا يشعر الشرير بوخز الضمير لما اقترفه من شرور، ويأسف للكوارث التى تسبب فيها، بل وبالحنق والكراهية ناحية أى شرير مثله"[٤٣]. وهكذا يغادر المسرح أكبر استعدادا لفعل الخير، وهذا أمر لا يستطيعه خطيب قاس أو عنيف، لهذا السبب يجب على الفلاسفة أن لا يعارضوا الكتاب الذين يحاكون، بل عليهم أن يساعدوهم فى الانتفاع بمواهب السماء فى التعبير عن حب الفضيلة ونبذ الرذيلة.

ووافق هذا الاحتكام إلى العقل والفطرة الخيرة اتجاه الكتابات الفكرية فى تلك الفترة، لكنه لم يبدد مخاوف وشكوك المحافظين فى هؤلاء الذين ينادون بإنسانية الأخلاق والمسرح، وكان جين جريسيت Jean Greeset (١٧٠٩-١٧٧٧) أحد هؤلاء. كانت أعماله الأولى كشاعر وكاتب مسرح قريبة الصلة بما ينادى به ديديرو، إلا أنه فى عام ١٧٤٩ نشر مقالا يعلن فيه رفضه للمسرح الذى يؤسس على أصول دينية، وفى عام ١٧٥٩ كتب مقالا - وكان واسع الانتشار - ردا على التعليقات الساخرة لفولتير وآخرين، يرفض فيه ما يسمى "بالمنفعة الأخلاقية" كتبرير صوفى لوجود المسرح، يقول : " أستطيع أن أرى الآن بوضوح أنه لا يمكن التقاء قواعد الدين المقدسة وأسس المسرح غير الأخلاقية، وأن كل تلك الآراء التى تقول بالمواءمة، وأن هناك فضيلة إنسانية كاملة تعضد من وجود المسرح، لم ولن تستطيع كسب موافقة الكنيسة"[٤٤].

وكـان للانتـقـادات التى وجـهت إلى ديديرو من مـؤيدين سـابقين مـثل روسـو وجريسـيت، تأثير سلبى على موقفه، إلا أنه تمـاسـك أمـام هذه المعارضة المستمرة، واستـمر العمل فى الموسوعة بشكل سرى، ونشـرت مسرحياته وقرأها قطاع عريض من القراء على الرغم من أنها لم تعرض، وتغير وضـعه إلى الأفضل بعد عـام ١٧٦٠، فـعرضـت مـسـرحـيـتـه رب العـائلة عـام ١٧٦١ (ومع هذا لم تعـرض مـسـرحـيـتـه "الابن الطبيعى " إلا بعد عـشـر سنوات أخرى)، وظـهرت المجلدات الأخيرة للمـوسـوعة التى طال تأخـر صـدورها ، كـمجـموعـة فى الفـترة مـا بين ١٧٦٥-١٧٦٦، ولاقت مـعـارضـة قليلة نسبيا.

واشتملت هذه المجلدات الأخيرة على مناقشـات مستفيضة عن المسرح، معظمـها بقلم مارمونتيل، وباب المأسـاة هو أكثر مـوادها استفاضـة، ويشتمل على تاريخ وتحليل هذا النوع الأدبى، ويستشـهد بكل من أرسطو وكورنيل " كـمرجعين مشـهورين"، مع التحذير أن كورنيل قد كتب ملاحظاته تبريراً ودفاعًا عن مسرحياته، وتعرف المأسـاة بأنها مـحـاكاة لحدث بطولى معد بشكل يثير الشـفقة والخوف (يقول مـارمـونتيل إن الملحمة تثير الإعجاب)، ولابد للمـأسـاة " أن تدفع إلى كراهيـة الرذيلة وحب الفضيلة" وتسـاعد على "التطهر من تلك المشـاعر الشريرة التى تؤذى المجتمع"(٤٥). وبينمـا مـال القدمـاء إلى تقديم أبطالهم وهـم يعـانون من أسبـاب خارجة عن إرادتهم، يميل الكتـاب الجدد إلى تبيان أن هذه المعاناة إنما تحدث من جراء أسباب داخلية وهى العواطف، وهذه الألفة فى المسـرح الحـديث تجعله أكثـر شـيوعـا، ومع هـذا يجب على الكتـاب أن لا يبـالغـوا فى هذه الألفة، فـيقدمـوا أبطـالا قريبين منا أكـثـر من اللازم، أو يسـمـحـوا باهتمـامـات عـاطفيـة تسيطر فى المأسـاة، فمثل هذه الأشـيـاء التى ارتكب راين بعضـًا منهـا، تقلل من مـهـابة الأبطال المأسـاويـين، وتلك مسـألة ضـرورية لتـأثيـر هـذا النوع من الفن، ومن الغريب أننا لا نجد شيئا يقـال عن النوع الجديد الذى كان ديديرو قد أطلق عليه المسرحية المحـزنة **Le drame** ، بل نجد إشـارة موجـزة تحت عنوان مـأسـاة الطبقة الوسطى **Tragique bourgeois** إلى القـوة العـاطفـيـة لتـصـوير مـعـانـاة أشـخـاص مـثلنـا،

لكنها مع هذا لا ترقى إلى أن تندرج تحت مسمى المأساة لأنها تفتقر إلى المهابة والجلال اللذين يثيرا الشفقة والخوف المطلوبين فى المأساة الحقيقية.

إلا أن هذا التقليل من شأن المسرحية المحزنة Le drame من خلال مقارنتها بالمأساة التقليدية، والذى كان شائعا بين النقاد المحافظين، واجه هو الآخر هجوما متحمسًا ذكيًا من جانب بيماركيز Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩)، تمثل هذا الهجوم فى المقدمة التى كتبها لمسرحيته يوجينيا Eugenie (١٧٦٧)، فى هذه المقدمة التى جاءت تحت عنوان "مقال عن النوع الجاد"، يشير بيماركيز إلى ديديرو كملهم لأفكاره، ويعرف المسرحية على أنها "صورة صادقة لأفعال إنسانية" تسعى إلى إثارة مشاعر الناس لتحسين أخلاقهم، وهذا هدف يتحقق فى النوع الجديد من المسرحية على نحو أفضل مما يحدث فى الأشكال التقليدية ". ورغم الاهتمام المتساوى الذى تعطيه هذه المسرحية الجديدة للأشياء الأخرى، فإن هدفها الأساسى هو تقديم اهتمام بالأخلاق أقوى من هذا الذى تعطيه المأساة البطولية وأكثر عمقًا من الذى فى الملهاة المرحة"[٤٦] فالمأساة الكلاسيكية تعلمنا القدرية والاستسلام من خلال تبيان تحكمات القدر، وعندما تؤثر فينا، يكون هذا التأثير ليس بسبب ابتعادها عنا ومهابتها، بل بسبب أننا رغم هذا نتعرف على صلة بين أبطالها وأنفسنا، وبكلمات أخرى، تؤثر فينا المأساة " فقط إذا اقتربت من الدراما الجادة، وقدمت لنا بشرا وليس ملوكا"[٤٧]. وإذا كانت القواعد التقليدية لا تعرف الدراما الجادة ، فإن الفن العظيم لم تصنعه قط القواعد، والقواعد نفسها اشتقت من أعمال أصيلة لعباقرة كان الإلهام – وليست القواعد – هو مصدر عبقريتهم، ولقد تجاهل معظم الشعراء القواعد دائما، بحثا عن الجديد فى محاولة لفتح آفاق جديدة فى فنونهم.

ورغم محاولة بيماركيز أن يخفف من حدة تأكيداته، وأن ينأى بنفسه بعيدا عن هجوم كبار نقاد الكلاسيكية الجديدة الفرنسية، فإننا يمكننا أن نتعرف على ملمح من ملامح الرومانسية فى هذه المقالة القصيرة المثيرة، وفى كتابات لويس – سيباستيان ميرسى Louis-Sebastien Mereier (١٧٤٠-١٨١٤) لا نجد مثل هذه الحيطة التى

لاحظناها مع بيماركيز، فلقد بشر ميرسي بما قال به هوجو وستاندال، وعوقب بالتجاهل من قبل معاصريه، وكان هذا ثمن عدم فطنته وإدراكه للعواقب، ويقدم ميرسي نظرية شعرية مؤسسة على أفكار ديديرو لكنها أكثر جنوحا، وتتشكل هذه النظرية من مجموع ملاحظاته التي أوردها في المقدمات والمقالات العديدة التي طورها في تفصيل أكثر في "عن المسرح" Du theatre (١٧٧٣) وعن الأدب والآداب De La Litterature et des litteratures (١٧٧٨) ويرى ميرسي كل التطور الذي مر بالمسرح الفرنسي منذ نهاية القرن السادس عشر على أنه تطور ضل الطريق، أفسده الاكتراث والالتزام بقواعد خرقاء عشوائية، ويخص ميرسي كلاً من بوالية وراسين بهجومه لأنهما قادة هذا الأدب المكبل والبعيد عن الواقع، ورؤية ميرسي للمسرح - مثلها مثل رؤية كل من ديديرو وبيماركيز - هي رؤية اجتماعية مرتبطة بالتطور الأخلاقي، الذي يرى أن أفضل طريقة لتحقيقه هو إيجاد مسرح يرتبط أكثر بالواقع، وأفضل مثال على ذلك هو مسرح شكسبير وليس مسرح راسين، وينصح ميرسي قائلا " اقرأ شكسبير، لا لتنسخه، بل لتغوص في أعماق أسلوبه العظيم المرسل على سجيته في بساطة وتلقائية طبيعية، ادرسه كمفسر صادق للطبيعة، وسرعان ما ستدرك أن كل هذه المسرحيات الضامرة المتشابهة خالية من الحدث أو الحبكة الحقيقية، ولا تقدم سوى القليل الجاف الشائن"(٤٨).

ومن المهم أن نلاحظ أن ميرسي لا يقصد استبدال راسين بشكسبير كنموذج يحتذى، فميرسي، مثل الرومانسيين، يدين التقليد بكل أشكاله، وأحد الدروس التي تعلمها من شكسبير هو أنه يجب على كل فنان أن يطور "أسلوبه الخاص والمميز"(٤٩). ومن الضروري أن يكون لكل عمل فني "بناؤه المختلف والخاص به، "(٥٠). ومن الوحدات الثلاث التقليدية يؤكد ميرسي فقط على وحدة الحدث، مفسرا إياها على نحو يجعل منها وحدة عضوية كتلك التي قال بها الرومانسيون الألمان، ولا تتفق رؤية ميرسي لخصوصية العمل الفني مع فكرة الأنواع التقليدية، وفي سياق يشير فيه ضمنيا إلى هوجو مهاجما زيفها وعدم مصداقيتها صارخا " فتسقط كل الحوائط التي تفصل بين

الأنواع، ولندع رؤية الفنان تتحرك بحرية لتشمل الريف الرحب، ولا نجعله يشعر مرة أخرى أن عبقريته سجينة حيث يختنق الفن"(٥١).

وأدى اهتمام ميرسى بالدراما كتعبير عن الحياة اليومية إلى القول بديموقراطية المسرح، وكان ديديرو قد ألمح بـهذا ولكن ليس بهذا الوضوح الذى عند ميرسى، الذى وسع من اهتمامات الفن لتشمل طبقة البروليتاريا بعدأن قصرها ديديرو على الطبقة الوسطى، ففى مقدمة مسرحيته "عربة بائع الخل" La brouette du vinaigrier (١٧٧٥) يصف ميرسى كاتب المسرح بأنه "رسام شامل، موضوعه كل جزئية فى الحياة، فتعطى فرشاته وهى ترسم ثوب العامل الاهتمام نفسه الذى توليه لشمعة ملكية"(٥٢). وسبقت هذه المقولات اهتمام الطبيعيين بعد ذلك بمائة عام، بتوسيع موضوعات الدراما الجادة، واهتمام ميرسى بفكرة الديموقراطية واضح أيضا فى محاولته إثارة الأفكار الجمهورية وتوحيد كل الطبقات فى حمى وطنية من خلال المسرح التاريخى، فيقول إن على المأساة أن تعود إلى ما كان يفعله الإغريقى، الذى لاقى هوى كل الطبقات، وعبر عن اهتمامات كل الناس الحقيقية، وأثار وطنية وحبًا حقيقيًا واعيًا للوطن"(٥٣).

ولم تكن محاولات ميرسى فى هذا النوع من المسرح والتى خرجت تحت عنوان "مقطوعات وطنية" pieces nationales ناجحة إلى حد كبير، ولكن نظريته وتطبيقاته كانت حلقة وصل بالغة الأهمية بين العروض الوطنية التى رأى رسو أنها الشكل الوحيد الملائم للجمهورية، وبين مسرحيات الثورة. وفى حديث أولى عن تشارلز التاسع (١٧٨٩) لميرى – جوزيف تشينير Marie - Joseph chenier (١٧٦٤-١٨١١) ، وهى المسرحية التاريخية المهمة عن الثورة الفرنسية نجد مزيجا مثيرا من أفكار ميرسى وأفكار القرن الثامن عشر التقليدية، فتقرأ أن هدف المأساة هو " أن تثير عقول الناس وتجعل دموعهم تناسب شفقة أو إعجابا، ومن خلال ذلك ترسخ فى أذهانهم الحقائق المهمة، وكراهية للطغيان والخرافات، والخوف من الجريمة وحب الفضيلة والحرية، واحترام القوانين والأخلاق والدين"(٥٤).

وأصبح تطوير نظرية للتمثيل سواء فى فرنسا أو إنجلترا اهتماما نقديا أصيلا أثناء القرن الثامن عشر، وكان مؤلف "أفكار عن الإلقاء Pensees sur la declamation (١٧٣٨) للويجى ريكوبون Luigi Riccoboui (١٦٧٦-١٧٥٣)، هو العمل الرائد فى هذا الاتجاه، نجد فيه إدانة للأسلوب الفرنسى المعاصر فى التمثيل (بما فى ذلك الإيماء والحديث) لأنه مفتعل متكلف، وقبل دراسة موضوعات الإخراج والأسلوب، يقول ريكوبونى إن على الممثلين أن يحاولوا الإلمام وفهم "طبائع النفس" وهى متعددة ومعقدة حتى أننا لا نستطيع أن نتعلمها آليا، ويمكن للممثل أن يدركها فقط عندما "يشعر بما يقوله"، عندها فقط يستطيع الممثل إدراك ونقل هذه البضائع للمتفرجين"(٥٥). واهتم بعد ذلك أنطونيو فرانسيسكو ريكوبونى «Antonion Fransesco Riccoboni (١٧٠٧-١٧٧٢)، وهو ابن ريكوبونى، بهذه النظرية فى مؤلفه المختصر الذى أسماه فن المسرح عند السيدة art "xxx du theatre a Madame xxx :' (١٧٥٠) ، ويقول ريكوبونى الابن إن الممثل ربما لا يستطيع التمثيل إذا شعر حقيقة بالعواطف التى فى دوره، لذا يجب أن يكون هدفه أن يستوعب تماماً ردود أفعال الآخرين ومحاكاتها على المسرح من خلال السيطرة الكاملة على تعبيراته"(٥٢). وتلك هى الفكرة التى يطورها تماما ديديرو فيما بعد فى دراسته الشهيرة بعنوان "التناقض" Paradoxe .

إلا أن هناك دراسة أكثر شمولا عن التمثيل وتؤيد بشكل عام ما قال به ريكوبونى الأب، هذه الدراسة ظهرت عام ١٧٤٩ تحت عنوان "ممثل الملهاة" Le Comedien وكتبها بيير ريموند دى سينت - ألبين Pierre Remond de Sainte -Albine (١٦٩٩-١٧٧٨)، وكما فعل من قبل فوت فى محاولته ترتيب قواعد الفن على نحو لم يفعله أحد فى زمنه، يحاول أيضا سينت - ألبين فى دراسته الشىء نفسه ولكن فى عمق وشمول أكبر، فيبدأ بدراسة مواهب الممثل النفسية - الظرف والشعور والحماسة، ويرى سينت -ألبين أن أفضل الممثلين هو الذى يمتلك هذه المواهب، وأن هؤلاء الذين يقولون بأن الممثل فى محاكاته العاطفية قد يبالغ، يخلطون بين العاطفة الحقيقية، ومحاكاة مبالغ فيها لعاطفة عميقه، ورغم أن هذه المواهب لا يمتلكها كل الممثلين، فإن من الضرورى للممثلين

فى كل نوع من الأدوار أن يمتلكوها وبدرجة تتناسب ونوع الدور، فهؤلاء الذين يضحكوننا لابد أن تكون لديهم ملكتا المرح وخفة الدم، أما هؤلاء الذين يلعبون أدوار الأبطال فلابد أن تكون لديهم طبائع أكثر جدية، وهؤلاء الذين يلعبون أدوار العشاق لابد وأن يكونوا عشاقًا بالطبيعة. فلابد أن يفى الممثلون بكل ما هو متوقع سواء من الناحية الجمسانية أو من ناحية الشعور، هناك بعض الأجسام مقبولة على المسرح، فلابد أن تكون أجسام الأبطال مهيبة، وأجسام العشاق جذابة، ولابد أن يقوم الممثلون بأدوار تتفق وأعمارهم، وتتناسب نبرات أصواتهم مع الشخصيات التى يقومون بها.

وإذا أردنا إيجاز ما يقوله سينت - ألبين، يمكننا القول إنه يحاول تطبيق نظرية هوراس فى اللياقة بين أنواع الشخصية وتصوير الممثلين لها، والهدف هنا - كما كان دائمًا - هو المشابهة مع الواقع، وتعالج الفصول الإحدى عشرة الأولى فى هذه الدراسة الوسائل التى يمكن من خلالها الوصول للصدق فى الإيماءة والحركة والإلقاء.

وتبدو العلاقة بين هذه الدراسة والكلاسيكية الجديدة التقليدية، وحتى الفصل الحادى عشر، علاقة واضحة، لكن سينت - ألبين يتجه فى الفصل الثانى عشر إلى مناقشة قضية أكثر حداثة، فيميز بين المتفرجين العاديين وهؤلاء " أصحاب الذوق والبصيرة"، قائلا إن كل ما كتبه حتى هذه اللحظة ضرورى بالنسبة للفئة الأولى، أما الفئة الثانية فتطلب ما هو أكثر، " ففى أحكامهم يفرقون فى التمثيل بين ماهو طبيعى وصادق وما هو بارع ومركب، وهو نفسه الفرق بين كتاب كتبه شخص لديه معرفة فقط وكتاب آخر كتبه عبقرى، وهم يطلبون من الممثل أن يكون ليس فقط ناسخا أمينا بل مبدعًا أيضا"[٥٧]. لهذا يجب الأخذ بمثل هذه " المسائل الدقيقة" إضافة إلى الصدق، ورغم ضرورة المطابقة مع الطبيعة، فإن أفضل الممثلين يزينون النص أو يصلحون من عيوبه بإضافة لمساتهم الخاصة التى تضيف إليه خصوبة وتنوعًا وجمالاً وعمقًا إلى الصدق.

نقل جون هيل John Hill دراسة سينت - ألبين إلى قراء الإنجليزية تحت عنوان الممثل The Actor (١٧٥٠ - وظهرت طبعة أخرى منقحة عام ١٧٥٥)، وكانت هذه الترجمة مطابقة للنص الفرنسى إضافة إلى أمثلة من المسرح الإنجليزى، إلا أن هذا العمل أعيدت ترجمته إلى الفرنسية فى نسخة أكثر إيجازا، وقام بهذا العمل الأخير أنطونيو فابيو ستيكوتى Antonio Fabio Sticoti عام ١٧٦٩ وأسماه جاريك أو "الممثلون الإنجليز" Garrick ou les Acteurs anglais، هذه النسخة، والتى تبلغ تقريبًا نصف حجم ما سبقها، تركز على خصائص الممثل أكثر من تركيزها على الأسلوب الفنى، وتشتمل على أول جزء من دراسة هيل التى تناقش كيف يؤدى الممثل دوره جسديا وعاطفيا، لكنها تكرس فصلا واحدا عن الصدق مع الطبيعة ومسائل الفن الدقيقة، وربما يرجع هذا إلى علو النبرة الأخلاقية فى عمل ستيكوتى، فهى تؤكد على تعليم المتفرج وليس هناك طريقة أفضل لتحقيق هذا الغاية سوى الممثل الذى "يضيف إلى الملكات الراقية فضائل الإنسان الأمين وسمات المواطن النافع"(٥٨).

وعندما طلب من ديديرو أن ينقد دراسة ستيكوتى لكوريسبوندانس ليترير Correspondance Litteraire (١٧٧٠)، اختلف مع ما تقول به إلى حد كبير، بل أنه ذهب إلى تطوير ملاحظاته لتصبح دراسة مشهورة فى التمثيل فى القرن الثامن عشر، بعنوان "التناقض فى ممثل الملهاة" Paradoxe sur le comedien (١٧٧٣) لكنها لم تنتشر إلا عام ١٨٣٠، وكانت ملاحظات ديديرو السابقة منسجمة مع ما يقول به كل من ستيكوتى وسينت - ألبين، فهى تؤكد على التوافق العاطفى للممثل مع الدور الذى يلعبه، يقول دورفال فى "المسلين" Entretiens إن "كل الشعراء والممثلين والموسيقيين والرسامين وأفضل المغنين وأعظم الراقصين وأرقى العشاق والتقاة الحقيقيين - هذه الجماعة المشبوبة العاطفة - يشعرون بعمق لكنهم يظهرون القليل"(٥٩). لكن آراء ديديرو تغيرت إلى حد كبير فى العشر سنوات التالية وكان لعلاقته بالمثالين والرسامين، وخاصة كاردين Chardin، الأثر الكبير على آرائه، مما جعله يعطى

اهتمامًا أكثر تزايداً لمسألة التمكن التقنى فى الفن، وأضافت زيارة جاريك لباريس عام ١٧٦٤ إلى قناعته بأن للتدريب والانضباط الأهمية نفسها التى يعطيها الممثل العظيم للشعور.

إلا أن ديديرو وصل فيما بعد إلى قناعة أكثر بأن أساس التمثيل المتواضع القيمة هو مسألة حساسية الشعور تلك، وأن غيابها ضرورى إذا أردنا أن يكون العرض عظيما، فيقول إن الممثلين العظام لا يتركون أنفسهم للشعور لكنهم " يحاكون العلامات الخارجية للشعور على نحو كامل حتى أننا ننخدع، فصرخاتهم الحزينة محفوظة فى ذاكرتهم، وإيماءاتهم اليائسة تدربوا عليها كثيرا، ويعرفون اللحظة المناسبة التى تبدأ فيها دموعهم فى الانسياب"(٦٠). أما الممثل الذى يعتمد على التخيل الشعورى فإنه يمثل على نحو غريب، ويعطينا فى أحسن الأحوال صورة لصدقه مع الفن لا الحياة، لأن صور العاطفة التى فى المسرح ليست صوراً حقيقية، بل صوراً قوية واضحة مثالية وفق قواعد وتقاليد الفن، فالصدق فى المسرح هو توافق الحدث واللغة والتعبير والإيماء ليس مع الحياة بل مع "نموذج النوع الذى أبدعه الشاعر والذى يعززه ويجمله غالبا الممثل،"(٦١). الفن هو نتاج الدراسة والإعداد الجادين، وليس نتاج التلقائية، وأعظم الشعراء هم الذين يصورون شخصياتهم على نحو يمكن الممثلين أن يلعبوها فى بساطة ودون أن يقعوا فى إغراء إضافة شىء من عندهم، سواء للتوضيح أو للتأثير.

وهكذا شهد الثلث الأخير من القرن الثامن عشر كتابات فى نظرية فن التمثيل، إضافة إلى وجهات نظر ومواقف متباينة حول هذا الفن، فهناك الذى اعتقد أن التمثيل عملية عقلية بالضرورة، تشتمل على الدراسة الفنية التى تمكن الممثل من التصوير الجميل للحقيقة المثالية، وهناك من أكد على التقمص العاطفى والإحساس المماثل، مطالبا الممثل أن يتخطى العقل ليغوص فى ينابيع الشعور العميقة، هذه المواقف تعكس فى وضوح وبشكل عام الصراع الدائر فى هذه الفترة بين هؤلاء الذين يحاولون العودة إلى التراث الكلاسيكى الذى يؤكد على العقل والقواعد واللياقة، وهؤلاء الذين سبقوا

الرومانسيين بتأكيدهم على الإلهام والعبقرية والحقيقة الخاصة، ومع هذا يجب أن نلاحظ أن ديديرو نفسه قد سبق الرومانسيين فى بعض ما قالوا به، فمع أنه يتفق مع هوراس وكوانتيليان حول شرعية القواعد فى الفن، فإنه يرفض كلية مسألة التقمص العاطفى، وهذا الموقف جعله يقترب من "المفارقة الرومانسية" عند الفنان التى قدمتها الرومانسية الألمانية.

ولم يكن هذا الاختلاف حول مدى استغراق الممثل فى مشاعر الدور الذى يلعبه هو القضية التى شغلت فقط النقاد والمنظرين، فهناك قادة الممثلين فى فرنسا الذين أضافوا إلى الجدل الدائر وناصروا أحد الجانبين دون الآخر، فأيدت هيبولايت كلاريون Hypolite Carion (١٧٢٣-١٨٠٣) آراء ديديرو - الذى كان قد امتدحها فى حماس - حول فن التمثيل، وفى كتابها سيرة ذاتية Memoires (١٧٩٨) ترفض تماماً الفكرة السخيفة التى تقول بتطبيق مشاعرها وأحاسيسها الخاصة على الشخصيات المتعددة الكثيرة التى تلعبها، وتقول إن الفن وليس التقمص العاطفى هو المدخل إلى الأدوار التى لعبتها: " إذا كنت قد استطعت تمثيل أدوارى بشكل طبيعى تماماً، فإن ذلك يعود إلى دراساتى التى دعمتها بعض الملكات الخاصة التى منحتها لى الطبيعة، وجعلتنى أصل إلى أعلى درجات الإجادة فى الفن"[٦٢]. وردت على ذلك منافستها ميرى - فرانسو دوميسنيل Marie - Francoise Dumesnil (١٧١٣-١٨٠٣)، أيضا فى سيرتها الذاتية التى ظهرت عام ١٨٠٠، قائلة إن كلاريون تتكلم عن فن الدراما وليس فى المسرح، وتصف التسميع وليس الإبداع، وبعد أن تفند دوميسنيل آراء كلاريون الواحد بعد الآخر، تنتهى إلى القول بأن منافستها ربما نالت بعض الإعجاب لأسلوبها الفنى، لكنها بالتأكيد لم تستطع إثارة الجمهور إلى الحد الذى يكون فيه، لأنها افتقدت ما تراه دوميسنيل الشرط الأساسى فى ممثل المأساة ألا وهو "الإحساس بالمشاعر"[٦٣].

حواشي الفصل العاشر

(1) Alain-René Le Sage, *Oeuvres*, 12. vols. (Paris, 1828), 1: 220.

(2) Ibid.,2 : 508-10.

(3) Prosper Jolyot de Grébillon, *Oeuvres*, 2 vols. (Paris, 1818), 1: 45.

(4) François de Fénelon, *Oeuvres*, 10 Vols. (Paris, 1822), 1 : 178-91.

(5) Jean Dubos, *Réflexions critiques*, 3 vols., (Paris, 1733), ! : 148.

(6) Ibid.,13-17.

(7) Ibid.,3: 311.

(8) Antoine Houdar de La Motte, *Oeuvres*, 10 vols. (Paris, 1753-54), 4 : 182.

(9) Ibid.,38, 40.

(10) Boltaire, *Oeuvres*, 52 vols. (Paris, 1877-85), 2 : 52.

(11) La Motte, *Oeuvres*, 4 : 390-91.

(12) Ibid.,439 - 40.

(13) Voltaire, *Oeuvres*, 2 : 312, 314.

(14) Ibid., 324.

(15) Ibid., 542.

(16) Ibid., 554.

(17) Ibid., 22: 456.

(18) Ibid., 745-50.

(19) Ibid., 4 : 504.

(20) Ibid., 505.

(21) Neicault Destouches, *Oeuvres*, 6 vols. (Paris, 1811), 2 : 308.

(22) Ibid., 5 : 284.

(23) Pierre Nivelle de La Chaussé, Oeuvres, 5 vols. (Paris, 1762), 1 : 26.

(24) Ibid., 5 : 191.

(25) Voltaire, Oeuvres, 3 : 443.

(26) Ibid., 5 : 10.

(27) Ibid., 411.

(28) Denis Diderot et al., *Encyclopédie*, 36 vols. (Lausanne, 1799-82), 8 : 552.

(29) Ibid., 10 : 449.

(30) Jean-Jacques Roussea, *Oeuvres*, 25 vols. (Paris, 1823-26), 2 : 21.

(31) Ibid., 24-26.

(32) Ibid.,45.

(33) Ibid, Blaise Pascal, ch. 24, *Pensées, édition variourm* (Paris, n.d.), 383.

(34) Diderot, *Oeuvres,* 13 vols. (Paris, 1969-), 1 : 637.

(35) Ibid., 3 : 150.

(36) Ibid., 140.

(37) Ibid.,127-28.

(38) Ibid., 186.

(39) Ibid., 191.

(40) Ibid., 413.

(41) Ibid., 490.

(42) Ibid., 480.

(43) Ibid., 417.

(44) Jean Gresset, *Oeuvres*, 2 vols. (London, 1765), 1: 330.

(45) Diderot, *Encyclopédie*, 33 : 837.

(46) Pierre Augustine Caron de Beaumarchais, *Théätre complet*, 4 vols. (Paris, 1869-71), 1: 25-26.

(47) Ibid., 29.

(48) Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 12 vols. (Paris, 1782-89), 4 : 103.

(49) Mercier, Dur Théätre (Amsterdam, 1733), 330.

(50) Mercier, *De la littérature des littératres* (Uverdon, 1778), 127.

(51) Ibid., 105.

(52) Mercier, *Théätre complet*, 3 vols. (Amsterdam, 1778), 3 : 116.

(53) Mercier, *Du Théätre*, 39-40

(54) Marie-Joseph Chénier, *Oeuvres*, 5 vols. (Paris, 1824-26), 1 : 152.

(55) Luigi Riccboni, *Réflexions historique et critiques sur les diffèrents théätres de l'Europe* (Paris, 1738), 31, 34.

(56) Antonio Francesco Riccboni, *L'art du théätre à Madome xxx* (Paris, 1750), 73-75.

(57) Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le comédien* (Paris, 1749), 228:29.

(58) Antonio Sticoutti, *Garrick ou les acteur anglais* (Paris, 1769), 3.

(59) Diderot, *Oeuvres*, 3:143.

(60) Ibid., 8 : 640.

(61) Ibid., 10 : 435.

(62) Hyppolite Clairon, *Mémoires* (Paris, 1798), 30.

(63) Marie-Françoise Dumesnil, *Mémoires* (Paris, 1800), 59.

المؤلف فى سطور:

مارڤن كارلسون

– أستاذ نظرية المسرح بجامعة مدينة نيويورك.

– فاز بجائزة "جورج جين ناتان" للنقد الدرامى.

– فاز بجائزة الإنجاز المتفوق من هيئة المسرح الأمريكى.

– رأس أقسام المسرح بجامعات كورنيل وانديانا ونيويورك.

– ألف العديد من أمهات الكتب فى المسرح، آخرها بعنوان : العرض المسرحى : مدخل نقدى.

– له عشرات الأبحاث المنشورة فى دوريات المسرح الأمريكية والأوروبية.

– يرأس تحرير " المسارح الأوروبية الغربية ".

المترجم فى سطور:

– أ. د. وجدى زيد

– أستاذ الأدب الإنجليزي بكلية الآداب بجامعة القاهرة.

– مدير مركز اللغات الأجنبية والترجمة التخصصية – جامعة القاهرة.

– عمل أستاذاً متميزاً للأدب الإنجليزى بجامعة چورچيا أتلانتا وغيرها من الجامعات الأمريكية.

– عمل مستشاراً ثقافياً لمصر فى كل من الولايات المتحدة الأمريكية وتركيا.

– أشرف على عدد من مشروعات وبرامج ترجمة النصوص الإسلامية، كما عمل باحثا بمركز الدراسات المسرحية المتقدمة CASTA بجامعة نيويورك (١٩٩٧).

– مؤلف مسرحى له بالإنجليزية الأعمال التالية :

" الأوديسة الجديدة " و"أحلام الشتاء" و " الفرعون الأخير" .

التصحيـح اللغـوى : **محمـــود حنفى**

الإشــراف الفـــنى : **حســن كامــل**



ترجم هذا الكتاب إلى لغات عدة. وإذا كان أبناء هذه اللغات قد أدركوا أهمية هذا الكتاب والحاجة إلى ترجمته إلى لغاتهم فظنى أننا أبناء العربية أحوج ما نكون لترجمته إلى لغتنا، فلقد اعتدنا على قراءة ملخصات عن نظرية واحدة فى المسرح وغالبا هى تلك التى قال بها أرسطو ومن تبعه من النقاد، لكننا فى كتاب مارفن كارلسون نتعرف على نظريات وتيارات متعددة خرجت من عصور وثقافات مختلفة، إضافة إلى اهتمامات جديدة بجوانب كانت النظرية لا تتعرض لها من قبل، مثل فن التمثيل عند الممثل، ومفهوم العرض المسرحى وعلاقته بالنص وعلاقة الاثنين بحركات ومدارس أدبية مثل البنيوية والتفكيكية وعلم العلامات وغيرها التى أخذت الآن مكان الصدارة فى نظريات المسرح الحديث.



تصميم الغلاف: نادية كمال